Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Unter Mitwirkung von

W. Bürger, R. v. Eitelberger, Jak. Falke, Gust. Heider, H. Hettner, M. Jordan, Carl Lemcke, Wilh. Lübke, Jul. Meyer, Otto Mündler, Friedr. Pecht, Carl Schnaase, O. v. Schorn, G. Semper, Ant. Springer, A. Teichlein, Fr. Th. Vischer, G. F. Waagen, A. Woltmann, Rob. Zimmermann etc.

herausgegeben

von

Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Zweiter Band.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1867.

Inhaltsverzeichniß des II. Bandes.

Recensionen.

Korrespondenzen.

Verschiedenes.

Verzeichniß der Kunstbeilagen und Illustrationen.

Inhaltsverzeichniß des Beiblatts Kunstchronik.
Jahrgang 1867.

☞ Die kleineren Artikel und Notizen sind in dieses Verzeichniß nicht aufgenommen.

Korrespondenzen.

Nekrologe.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Julius Schnorr.

Aus Julius Schnorr's Lehr- und Wanderjahren.

Von **Max Jordan.**

I.

Die Schilderung einer bedeutenden Künstlerlaufbahn, wenn sie auch nur so bescheiden gewagt wird, wie die hier versuchte, kann sich nicht begnügen, Schicksale des Menschen zu erzählen. Es muß ihr erlaubt sein, die Züge des Geisteslebens zu umschreiben, in welchen Wollen und Wirken dieses einzelnen Genius ihr wie das sprechende Auge erscheint, das die Seele am klarsten nach Außen trägt; Zwiesprache mit Gedanken zu halten, die ewigen Problemen der Menschheit angehören. Sie werfen in jedes solche Dasein ihr Licht und ihre Schatten, suchen in ihm Antwort und Lösung, und unter Allen, denen Poesie gegeben ist, scheint auf des Lebens Höhen der bildende Künstler am höchsten zu stehen. Denn ihm verleiht Gott, die beglückendste seiner Thaten nachzuthun, die zugleich geistige und sinnliche Schöpferlust nachzuempfinden, welche aus dem Bewußtsein quillt, Ewigdauerndes in wirklicher, leibhaftiger Erscheinung zu gestalten. Darum wird auch er am liebsten des zaubermächtigen „Werde" fähig gehalten, das höchste Herrlichkeit aus Nichts hervorruft. Keinem

Erzeugnisse menschlichen Schaffens wird so willig wie dem Kunstgebilde Antwort erlassen auf die Frage: woher? und wie? Neben den andern Werken menschlichen Geistes und menschlicher Hand steht es wie im irdischen Leben das Weib da, wirkend und herrschend blos weil es sich zeigt.

Fragen wir nach der Natur des Schaffens, wir möchten dem Dichter in Wort und Ton Vorzug zusprechen vor dem Künstler, der gestaltloser Masse sein Gebild abringen muß, während jene in Stoffen arbeiten, die als solche schon in ungleich höherem Grade Gesetz und Vernunft besitzen. Nicht anders, wenn wir das Verhältniß betrachten, in welchem die Meister zu ihren Werken stehn. Im Tonsatz fühlen wir individuelles Gemüth, im Gedichte noch mehr individuellen Geist des Erzeugers zu uns herüberdringen; wir vermögen die Vorstellung einer schaffenden Persönlichkeit nicht abzulösen von dem, was wir empfangen. Das Bild dagegen ist uns schon an sich selbst Person genug; dem schärfsten Sinne unmittelbar vernehmlich, ist es ohne daß wir wollen oder thätig dazu beitragen, vorhanden und leiblich gegenwärtig; und wie es volle Selbständigkeit hat, pflegt auch die Art unserer Aneignung der zu entsprechen, mit welcher wir lebendigen Wesen nahen. Wie wir den Menschen nicht fragen nach Vater und Mutter, um ihn unser zu nennen, so ist Genuß des schönen Kunstgebildes begriffen in dem Wort der Liebe: ich will nur Dich von Dir. Der Vermählung von Geist und Materie in bildender Kunst entsprießen autonome Kinder, in denen sich der Erzeuger meist gänzlich dahin giebt. Es ist nicht zufällig, sondern voll Sinn, daß uns von so vielen herrlichen Bildnerwerken keine Namen der Schöpfer erhalten sind.

Wir wissen jedoch, daß das Vorrecht der Sonntagskinder ein Wahn ist. Nicht frei und leicht, wie die Göttin dem Schaume entstieg, würdigt das Kunstwerk zu erscheinen. Aus bewegter Tiefe der Seele, auf langem Weg durch Hand und Stoff ringt sich's zur Klarheit empor und will, auch wenn es die Nothwendigkeit, zu werden, längst in sich trägt, eifriges Werben und harte Prüfung sehen, bevor es vollendet ist. Nur den Lieblingen des Genius dichten wir gern die Mühsal solcher Zubereitung hinweg, als ob ihnen vergönnt sei, die Gebilde der Phantasie in die Wirklichkeit zu bannen blos durch den Sehnsuchtswunsch: verweile! Entweihung scheint es, wenn wir erfahren, daß auch sie dem Gesetz der Allmäligkeit, dem Wechsel von Wahl und Zweifel, der Noth des Arbeitens unterworfen sind; ja daß der Herrlichste von Allen, die wir auf diesem Gebiete kennen, Rafael, sich's hat am sauersten werden lassen.

Je mehr wir indeß die Entstehungsweise der Kunstwerke des Wunderbaren in jenem Sinne entkleidet sehen, desto wundersamer erscheint das Verhältniß von Gebilden derselben Hand untereinander. Wie oft befremdet uns der Abstand des Stiles, des Gehaltes, der Vortragsweise bei Leistungen Eines Meisters; nicht selten finden wir diese Verschiedenheiten zu grellen Gegensätzen gesteigert. Wir antworten leichthin mit dem Hinweis auf die Entwicklung des Menschen, seine Einflüsse und sein Leben. Diesen Gang denken wir uns gewöhnlich als instinktiv; widerstrebt uns doch, der Phantasiebildung Verstandes-Gesetze anzusinnen, Bewußtsein und Absicht dabei gelten zu lassen.

Und doch bleibt dem Worte Winckelmanns, „daß des Malers Pinsel in Verstand getunkt sein soll“ sein Recht. Wie auch die Besten das Höchste nur durch mühevollen Fleiß erringen, wie die verschiedensten, scheinbar einander widersprechenden Gebilde wahrhafter Ausdruck der Empfindungen desselben Mannes sein können, wie Umgestaltungen tiefgreifendster Art sich durchaus bewußt vollziehen mögen, ohne daß der phantastischen Schöpferkraft Abbruch geschieht, das zu bewähren ist der künstlerische Entwicklungsgang des theuren Meisters geeignet, dessen Name über diesen Blättern steht.

Mitlebende geschichtlich zu verstehen ist schwer. Vielleicht wird von ihnen selbst Wenigem, was so zu sagen versucht wird, das Zeugniß zutreffender Richtigkeit gegeben; denn alles Erlebniß ist zugleich Geheimniß. Aber einige innere Wahrheit ist dennoch zu hoffen, wo solchem Unternehmen das erste Erforderniß des Erkennens und der Erkennung nicht fehlt: verehrende Liebe. —

Wir beginnen in herkömmlicher Weise chronologisch. Julius Veit Hans Schnorr von Karolsfeld, dessen Familie, von altem Adel, aus Schneeberg im sächsischen Erzgebirge stammt, ist am 26. März 1794 in Leipzig geboren. Hier war der Vater bekanntlich Direktor der Akademie, um die sich der treffliche Oeser, welchem sein Einfluß auf Goethe das würdigste Zeugniß spricht, so wohlverdient gemacht hatte, und von hier aus erhielt der Jüngling auch später, als er die Heimat längst verlassen, die nachhaltigste Förderung, besonders durch Quandt, den fein gebildeten Kunstkenner, dessen Ehrengedächtniß mit Schnorr's Namen ewig verbunden bleibt.

Die frühesten Erinnerungen seiner Kindheit knüpfen sich an kleine plastische Gegenstände, schmuckloses Spielwerk, an dessen Betrachtung die Phantasie des Knaben den Faden anspann, der ihn auf mühsamem Wege in rüstigem Fortschritt durchs Leben seinem Ideale entgegenleitete. Aber er selber dankt dem Geschick, das ihm erspart hat, schmerzlich nach dem Rechte seines Berufs zu ringen. Der Vater, der erst gegen seinen Willen zum gelehrten Berufe bestimmt, spät und mühsam dazu gelangt war, der Kunstthätigkeit als seiner Bestimmung obzuliegen, hatte die seltene Einsicht, seine Kinder nicht denselben Prüfungen zu unterwerfen, mit denen er selber gequält worden war. Er setzte ihnen um so weniger Hindernisse entgegen, als sie Alle — Söhne wie Töchter — das gleiche Verlangen erfüllte.

So hat es der junge Schnorr von Haus aus nicht anders gewußt, als daß er Maler werden sollte, — ein Segen, den die schöne stetige Entwicklung seiner Gaben reich gelohnt hat. Sobald er die Hände vernünftig regen konnte, wurde er immer in irgend einer Weise bei Arbeiten des Vaters mit angestellt und wußte gut zu bestehen; Feuereifer ersetzte was Geschicklichkeit zu wünschen ließ. Fast spielend lernte er sich in die niederen Handgriffe der Kunst ein; kein Fest im Umkreis der Bekanntschaft, für das er nicht den Schmuck mit hätte zurüsten helfen, kein Unternehmen des Vaters, an dem er nicht Antheil genommen. Das älteste Denkmal dieser Zeit ist ein Basrelief am Paulinum in Leipzig. Von älteren Kameraden unterwiesen, pflegte er die Hilfsstudien, namentlich Perspektive und Anatomie, mit der Strenge und dem Fleiß, die ihm durchs ganze Leben treu geblieben sind. Sicherheit und Kenntniß, wie sie so viele große Meister Deutschlands spät und knapp errangen, wuchsen und reiften mit dem Knaben schon.

Würde einmal eingehend untersucht, was unsere besten Geister dem bürgerlichen Schulunterricht verdanken, dann stellte sich vermuthlich heraus, daß sie meist mittelmäßige, wenn nicht schlechte Schüler gewesen sind. Pädagogisch wäre es äußerst fehlerhaft, wollte man für das Recht des Genius in Kinderschuhen plädiren; dennoch wird man bei der Wiederkehr jener Beobachtung dazu verführt. In dem Dilemma indeß mag der Satz noch einmal vorhalten, den freilich schon Kant zu nichte gemacht hat, daß hier in der Theorie richtig sein mag, was falsch wäre in der Praxis. Soviel steht fest, Schnorr hat der alma mater Thomana kein sehr warmes Gedächtniß bewahrt und mit mäßigem Stolze blickt er auf die Censuren zurück, die er aus dem kolossalen Propyläum der Wissenschaft nach Hause trug. Was er dort an Eifer fehlen ließ, wendete er sogenannten Allotria zu. Im väterlichen Hause, wo immer anregender Verkehr war, zählte damals zu den hervorragenden Erscheinungen neben anderen Männern der originelle Seume; sein Name hat sich ihm tiefer

eingeprägt als wir heute, da wir nüchterner über den Anspruch denken, den jener Sonderling auf Unsterblichkeit hat, kaum verstehen; denn uns fehlt die Erfahrung der lebendigen Persönlichkeit, die wohl fähig sein mochte, auf das Gemüth des Knaben, das ja immer Mythen bildet, zündend einzuwirken.

Zeitig schon wurde tapfer komponirt; wir haben Blätter aus dem 14. und 15. Jahre, die guten Sinn für Linienführung und Gruppenarrangement offenbaren. Wie Schnorr von Natur frisch und feurig angelegt ist, so drängten auch die Gebilde der jugendlichen Phantasie ins Große und Bedeutende. Alles Heldenhafte zog ihn an, Homer wurde sein Katechismus; zu den hohen Häuptern der italienischen Kunst schaute er mit glühender Leidenschaft und trotziger Eifersucht empor; vor Allen Michel Angelo war damals sein Ideal.

In der Kunstweise des Vaters hatte er bald ausgelernt, was Art und Technik der Darstellung sowie den Phantasiegehalt anlangt. Wenn wir heute die Bilder Hans Veit Schnorr's betrachten, ist es, als schauten wir künstliche Blumen. Wir sehen sie vor uns in sauberer Fülle, aber dennoch verläßt uns die Empfindung nicht, daß sie eigentlich verblüht sind. Etwas rein Kindliches und zugleich Greisenhaftes liegt in ihrer Erscheinung. Gerührt verehren wir die reinen emsigen Hände, die sie schufen; aber das organische Leben ist verduftet. Wer vollends verschmäht, sich mit Liebe in die Persönlichkeit des Schaffenden zu versenken, der geht leer aus. Denn will man sich den ganzen Umschwung der ästhetischen Bildung veranschaulichen, der sich seit zwei Menschenaltern bei uns vollzogen hat, so muß man vor Gemälde des alten Schnorr treten und sich erinnern, daß Goethe und Schiller mit höchster Bewunderung und dankbarem Entzücken vor diesen Leistungen gestanden haben. Erkenntniß der Schönheit und ihrer Gesetze und Anspruch an die Leistungen der Künstler hat sich seit jenen Tagen wundersam verkehrt! Es ist, als hätten die Heroen, deren Einfluß allen Künsten neuen Schwung und feurigen Geist verlieh, Alles, was sie an ästhetischem Vermögen besaßen, in diese Gebilde hineingeschaut; wie viel besser waren sie, die überall Spendenden, daran, als wir, die empfangen müssen, was uns die Seele ausfüllen soll. Ihnen erweckte schon leisester Anklang den vollen Akkord erhabener Harmonie, der mit ihren Geistern eins war; wir dagegen müssen nahezu Vollendung schauen, ehe wir zur Uebereinstimmung erwärmt werden. Und doch haben wir Grund, uns zu freuen, daß wir's so herrlich weiter gebracht; denn die, deren Leistungen so viel größer sind als jene, gehören zu uns, sind Zöglinge desselben Jahrhunderts wie wir. Auf den Künstlern aber, welche aus jenen Tagen herüberreichen und ihren Inhalt uns lebendig vermitteln, liegt unvergängliche Weihe. Man würde ihnen weh und ihren ersten Lehrern Unrecht thun, wollte man glauben, daß sie durch Bruch mit jener Vergangenheit zu Dem geworden, was sie sind. Mit nichten; die unscheinbaren Gebilde von damals bergen etwas in sich, was weit über ihre Erscheinung erhaben ist, den frommen schlicht-andächtigen Sinn, der zu allen Zeiten den Künstlern Anleitung zum Höchsten gewesen ist; nur muß er Jedem von selber aufgehn.

Die brave Gesinnung in Kunst und Leben war das einzige Erbe, was der junge Schnorr aus dem Aelternhause in die Welt mitnahm. Er hat redlich damit gewuchert und sie hat ihm, wie alle Tugend der Pietät, köstliche Frucht getragen. Den Stecken in der Hand, den Ranzen auf dem Rücken zog 1811 der schlanke frohgemuthe Jüngling, siebzehnjährig, nach Wien auf die Akademie, wohin zwei ältere Brüder ihm vorausgegangen waren. Mit höchsten Erwartungen kam er; Enttäuschung empfing ihn. Fast von der ersten Stunde seines Eintritts fühlte er Widerwillen gegen die Art, wie hier seiner Göttin mehr gefröhnt als gedient wurde. Das Akademiewesen der Zeit war auf der Höhe des Forma-

lismus und des ästhetischen Gewissenszwanges angelangt. Freilich fußte es auf dem ewigen Pfeiler der Schönheitslehre, auf der Antike; aber die geistlose Selbstgerechtigkeit, welche Anspruch erhob, im Besitze des kunstbildnerischen Universalmittels zu sein, betrog die heiligen Heiden um ihr bestes Theil. In der Hand der Akademien erging es der antiken Kunst nicht anders wie der antiken Philosophie im scholastischen Mittelalter. Hatte der erlauchte Aristoteles geistlosester mönchischer Spitzfindigkeit Handlangerdienste leisten müssen, so waren die klassischen Hilfsmittel hier zu Quacksalbertränkchen frivoler Geschicklichkeit herabgesunken. Ohne Frage, vor dem neuen Hauche deutschen Künstlergeistes, der seit Carstens' Auftreten die starre Atmosphäre des herkömmlichen Kunsttreibens erschüttert hatte, wäre die dünkelhafte Tyrannei des damals Mustermäßigen zusammengesunken, hätte ihr nicht doch eine große und rechtlich erworbene Macht innegewohnt. Kein Geringerer als Goethe war es, der an dieser Richtung des Kunststudiums festhielt. Er achtete die Geistesgewalt der Ueberlieferung für viel zu groß, als daß ihn auch der ärgste Mißbrauch irre gemacht hätte.

Es hieße von ihr sowohl wie von ihren Besiegern ungebührlich genug denken, wollte man der Vorstellung vom Wesen der Zopfkunst, die Kaulbach in seinen armseligen Wandmalereien an der neuen Münchener Pinakothek in Mode gebracht hat, das Wort reden. Die vielgeschmähte Kunstthätigkeit des vorigen Jahrhunderts war in der That Erbin der historischen Entwickelung der vorausgegangenen Zeit; im Besitz von Fertigkeiten, in Herrschaft über die Technik wirklich verarbeitend, was bis dahin erprobt und geleistet worden war. Aber sie vereinigte all die schönen rauschenden Ströme echter Kunstmittel wie lebendig quellende Wässer der Sumpf aufnimmt. Das Können, das der Kunst zunächst den Namen giebt, war in Ueberfluß vorhanden, — man werfe nur den Blick z. B. auf die zahllosen farbenglühenden Wände, die damals in Kirchen und Palästen prangten, oder auf die Kupferstiche und alle anderen Weisen der Reproduktion, deren Pflege auf unerreichter Höhe stand, — aber in dem strotzenden Leib war die Seele erstorben, im rein vegetativen Leben die persönliche Arbeit, das bewußte Streben erstickt. — Man hat den Untergang des Zopfes mit dem des Römerreichs verglichen, das auch der germanischen Jugend erlag. Um die modernen Sieger hätte es noch besser gestanden, als es in der That der Fall war, ihrer Größe wäre nachhaltigerer Boden in der Nation erwachsen, wenn sich jene Analogie soweit erstreckte, daß auch von ihnen zu sagen wäre, sie hätten die edlen Schätze des Gegners als Beute davongetragen, sodaß diese gleich dem Inhalt der gestürzten alten Welt zu würdiger Sühne seines Geschickes den Ueberwindern sich angeeignet, damit sie zu höheren Stufen historischen Daseins desto leichter emporsteigen konnten.

Aber so war es nicht. Der schöne Kampf gegen die verrottete Kunstzucht galt der Rettung der künstlerischen Persönlichkeit, dem Rechte des Individuellen; ihm allein auch wurde der Gewinn. In der nämlichen Stunde ist die moderne Zeit fast auf allen anderen Gebieten großjährig geworden. Die Jugend des Jahrhunderts, das Göthe, Schiller, Lessing, Winckelmann eröffnet, ward durch eine Katastrophe, für welche die französische Revolution nur dröhnendes Symbol ist, mannesreif. Doch unter den Eigenschaften, die der Schritt über diese Schwelle tilgt, ist eine, welche den Zug der Züge im jugendlichen Antlitz bildet, der Typus unbewußter, naturgewordener innrer Uebereinstimmung. Unsere Kundgebungen haben seitdem keinen gemeinsamen Stil mehr. Es fehlt der geistigen Sprache der Dialekt, der Lebensübung das, was man den Familienbrauch nennen kann, der Kunst die Harmonie. In allen Stücken, wo ehedem der Instinkt handelte, der so und nicht anders konnte, sind wir Rechenschaft zu geben und zu verlangen gewohnt. Mit dem Bewußtsein, daß es so ist, steigt die Sehnsucht nach einem verlorenen Paradiese herauf. Die deut-

schen Künstler, denen Schnorr sich gesellte, haben den Weg dahin zurückgemacht; in ihren Persönlichkeiten und ihren Schöpfungen kommt es uns zu Gute. —

Wir wenden uns wieder zu dem jungen wiener Akademiker. Zu den Lehrern kam er bei allem guten Willen, den er mitgebracht hatte, in kein ersprießliches Verhältniß; er, der mittheilsamste, anschlußbedürftigste Jüngling, konnte kein Vertrauen fassen. Die Zeugnisse, die er bekam, waren schlecht; mit jedem Tage wuchs seine Abneigung gegen die ganze Anstalt; sein zorniger Widerspruch, weit entfernt, blos negativ zu sein, nährte sich vielmehr an der im Stillen reifenden Idealwelt seines reichen und lauteren Gemüthes, dessen Wahlverwandtschaft mit der bereits entzündeten Opposition gegen das alte Wesen ihm immer deutlicher wurde. Es ist ein herrlicher Charakterzug des Deutschen, alle wirklich bedeutenden Konflikte sittlich zu empfinden. Ihm galt's, dem Afterklassicismus gründlich abzusagen, den eignen Weg zu finden, auf welchem der erwachende selbständige Inhalt der Seele auf die Kunst zu übertragen sei.

Wir erinnern, daß wenige Jahre, bevor Schnorr nach Wien gekommen war, die Anregungen Wächters hierzu den Boden bereitet hatten, eines Mannes, der an Streben und Gesinnung bei den besten steht, die wir zu nennen haben. Er hatte groß und freimüthig den Ruf als Direktor einer modischen Akademie in Stuttgart ausgeschlagen, damit, wie er tapfer erklärte, „des Kunstelends nicht noch mehr werde, als schon vorhanden sei", und brachte die frohe Botschaft einer neuen Kunst, auf deren Bekenntniß Asmus Carstens gestorben war, dem Kreise der Wiener Künstler zu. An Koch, Overbeck, Pforr fand er begeisterte Genossen; Overbeck war es, der zuerst der herrschenden Manier offen den Handschuh hinwarf. Er wurde 1810 aus der Akademie verwiesen und wandte sich nach Rom. Das Geräusch dieses Ereignisses war noch nicht verklungen, als Schnorr Stätte und Spur der Dissidenten betrat.

Dem Künstler aber vor Anderen ist gefährlich, in der Zeit, die voller Hingabe an's Studium gehören muß, in Zwiespalt und Mißmuth zu leben. Aus den Gefahren dieser Lage rettete ihn jetzt, 1813, die politische Gegenwart. Denn Schnorr gehört zu den seltenen Künstlernaturen, denen bei aller Gewissenhaftigkeit im Beruf immer der Sinn lebendig geblieben ist für die nationalen Güter und der Ehrgeiz, ihren Dienst zu suchen. Sein Entschluß stand fest, sich der heiligen Sache des Freiheitskampfes zu weihen; er wollte durchaus der preußischen Erhebung folgen. Allein vergebens strebte er, sich in Wien frei zu machen und Mittel zur Reise nach Preußen zu erlangen. So mußte er zurückstehen hinter dem älteren Bruder, und sich begnügen, diesen ausrüsten zu helfen, als er in die deutsch-östreichische Legion eintrat.

Während draußen sich das Ungeheuere vollzog, hat sich der Jüngling in stiller Emsigkeit und treuem Fleiße vollbereitet zu dem Schaffen, dessen Weihe ihm namentlich aus der Gemeinschaft und dem Beispiele eines auserlesenen Freundes leuchtete, den er als ersten Bildner seines Genius dankbar verehrt. Der Landschaftsmaler Ferdinand von Olivier, — nachmals ihm verschwägert —, hat das unentgeltbare Verdienst, Schnorr in der neuen Kunstgesinnung gefestigt zu haben, die in rührender Schönheit zum Völkerfrieden ihren Segen gab und unter seinen Palmen aufblühte. Sie stellt sich dar als das geläuterte Erbe der Ideale, die in der Poesie schnelle und nicht unbedenkliche Triumphe gefeiert hatten, und in Saft und Blut der Nation übergegangen schienen, der Romantik. Räthselhaft wie eine Sphinx steht sie mit ihrem Namen, der nur die Kehrseite ihres Wesens bezeichnet, viel geliebt und viel gescholten an der Schwelle unseres Jahrhunderts. Die Befreiung der Gefühlswelt und der Phantasie, welche sie predigt, findet ihre Rechtfertigung bei den Bekennern in der Heimkehr zu sich selber. Sie hat in vermeintlicher Analogie mit diesem

innerlichen Vorgange Rückkehr zur Vergangenheit gesucht, die sie in aller Pracht vor staunenden Augen heraufführte. An der Erneuerung unseres deutschen Volksthums hat sie heiligen Antheil. Wie die Wünschelruthe verborgene Schätze weckend über die starre Erde hingleitet, befreite sie den Blick; was unter verzehrendem Staube des Alters würdig gebettet galt, trat plötzlich verjüngt hervor und spendete ungeahntes Licht. Das Herz des Volkes war es, was sich wiederfand und jauchzend schwärmte es in die mondbeglänzte Zauberwelt hinaus.

> Verliere nur nicht gar die Spur
> Im endlos Weiten der Natur, —
> Wie groß wird erst die Freude sein,
> Ist Alles wieder eng und klein!

Der Sinn dieses Schelling'schen Spruches ist es, was in dem berückenden Weihnachtsrausche dieser Zeit den Künstlern — und fast ebenso den Gelehrten — Mahnung und Korrektiv gab. Nicht weil sie der Vergangenheit angehörten, sondern weil man reinen Inhalt in ihnen ausgedrückt fand, fühlte man den Werth der mittelalterlichen Kunstleistungen. Oft kehrt in der Geschichte des deutschen Geistes der Zug wieder, der trotz der Täuschung, die er enthält, so ehrlich und so historisch ist: daß völlig Neues durch Anknüpfung an Längstvergangenes, ja durch Verwechslung mit demselben geweiht und beglaubigt wird. Nicht anders wollte das deutsche Kaiserthum, nicht anders die Reformation gerechtfertigt sein; und gleicher Sinn offenbarte sich, als — was uns hier am nächsten liegt — das Erwachen des modernen Geistes in Italien mit der Wiederbelebung der Antike bezeichnet wurde. War es bei jenen Künstlern der neue Geist, der sich in Uebereinstimmung fühlte mit dem, was am Vergangenen das Ewige ist, so auch hier bei den Deutschen. Auf das Mittelalter wies man, von seinen einfältigen Denkmalen wollte man lernen, weil man plötzlich an sich selber zu glauben den Muth gewann. In diesem Streben kam wieder das Gefühl, welches den ersten Kunstleistungen des Menschen inne gewohnt, das des Gottesdienstes über die Künstler. Naiv war jene Anlehnung, und doch stilles Resultat der Einsicht. Das Wunderbare an dieser Erscheinung ist, daß sie ohne Wunder vor sich ging. Fragen wir, wie solche Naivetät zu denken sei, so kann freilich nur mit einem Räthsel geantwortet werden.

Es erging hier Männern wie es auserwählten Frauen geht, die ob auch auf der Höhe der Lebenserfahrung, dennoch jungfräuliche Seele bewahren oder gar sie wiedererlangen. Dieser wundervolle Widerspruch, den nur löst, wer ihn erfährt, ist Eins mit dem Geheimniß des Christenthums, mit der Aufgabe der Wiedergeburt, ausgedrückt in dem heilig paradoxen Worte, daß wir Kinder werden sollen, die wir Männer sind. Des Künstlers Religion ist zunächst seine Wahrhaftigkeit. Er erfüllt die höchste Anforderung, wenn er, den Inhalt seiner Seele ausprägend, unter jedes Bild Luther's Wort zu setzen vermag: ich kann nicht anders. Dann erst ruft er die Hände der Götter herbei, und sie gießen über sein Stoffgebilde die Glorie der Unwiderstehlichkeit aus, von der der Künstler ja nicht sagen kann, wie sie entstanden sei.

Bilder in diesem Sinne schön sind es, die Schnorr jetzt malte. Sie haben ein sehr anderes Gesicht als die Erstlingsversuche, wie sie auch andern Inhalt tragen. Suchte er zuerst mit kühnem Wagen das dramatisch Ergreifende, so zeigen sie vielmehr, wie dasselbe, was den Dichter macht, auch dem Künstler die Kraft gibt: das von Einer Empfindung ganz erfüllte Herz. Der Verinnerlichung des Gemüths aber, wie sie ihn und die Genossen charakterisirt, war die schöne Enge des Daseins entsprechend.

Aus dem Anfange der wiener Zeit (1811) möge als Beispiel eine in Kreide ausgeführte Komposition der „Sündfluth" genannt werden, die sich im Dresdner Kupferstich-Kabinet befindet. Die Höhe der damaligen Periode aber bezeichnen zwei Oelgemälde, welche den schönsten Offenbarungen dieser neuen deutschen Richtung zuzählen: „Der heilige Rochus Almosen spendend", auf dem städtischen Museum in Leipzig, und „Der Besuch des Zacharias mit den Seinen bei der heiligen Familie". In der Strenge und Einfachheit der Formen, in jugendlicher Frische der Färbung, in dem Bestreben, Figuren und Handlung so schlicht und klar zum Ausdruck zu bringen, daß nur die Sache selbst erscheinen soll, enthüllen diese Gemälde, welche beide dem Jahre 1817 angehören, den ganzen Zauber gotterfüllter Künstlerandacht. Erinnert die Behandlung namentlich dadurch an mittelalterliche Vorbilder, daß sie die Mittel der Luftperspektive verschmähend die Gestalten gleichsam in den reinen Aether stellt, der Allem die volle Wirkung des Individuellen läßt, so spricht sich darin einerseits der poetische Drang aus, jedem Ding den ersten Adel der Natur zurückzugeben und andererseits die sonntägliche Feier, zu welcher die Menschen erhoben sind. Die Physiognomien der Gläubigen des Rochusbildes, die sich mit inniger Hingebung dem jugendlichen ernsten Spender zuwenden, von dem sie mehr als irdisches Brod zu empfangen wissen, sind eines neuen Inhalts voll, im edelsten Sinne von moderner Empfindung durchdrungen; und wie diese Armen ihre Gebrechen tragen und Heilung ersehnen, darin ist Nichts von der zudringlichen Drastik, mit welcher die mittelalterlichen Künstler auf die robusteren Nerven des Beschauers wirkten, nichts von der Wollust in Leid und Pein, sondern in Allem keuscher, diskreter Geschmack.

Das andere Bild, in der Quandt'schen Sammlung in Dresden, führt uns an die Schwelle des Zimmermanns von Nazareth. Die schmucken Geräthschaften in Hof und Garten verrathen im Hausherrn zugleich den Werkmeister; Joseph selbst ist aus der Thür getreten, dem Besuche entgegenzugehen, der sich naht. In herzlicher Begrüßung sehen wir ihn am Zaun stehn; er reicht Zacharias die Hand, welchem Elisabeth folgt, den kleinen Johannes auf dem Rücken tragend. Im Vorgrunde aber inmitten zarter Blumen liegt behaglich nach Kinderweise der Christusknabe schlummernd ausgestreckt; neben ihm, ein Abbild reiner, „sein selbst unversonnener" Jungfräulichkeit sitzt Maria, ein heiliges Buch in Händen. Heiter und klar schaut die landschaftliche Ferne, ebenso fein durchgebildet wie auf dem Rochusbilde, in die heilige Häuslichkeit herein.

Die Bilder zeichnet in gleichem Grade eine rein poetische Simmung aus, die man am besten mit dem Geist der Legende wird bezeichnen können. In die menschliche Sphäre, aus der sie stammen, sind die heiligen Vorgänge zurückgedichtet. Nicht die geringste Absichtlichkeit, Nichts Dogmatisches enthalten sie. Weder ist bei der Darstellung des Rochus-Almosens wunderwirkende Heiligkeit, noch in der holden Scene, deren Mittelpunkt Maria mit dem Heiland bildet, supranaturalistische Tendenz; sondern dort der Trost milder Hände, hier die Heiligkeit der Familie als solcher abgeschildert; und beides ist Wunders genug.

Der Erfolg, den Schnorr mit diesen Arbeiten hatte, ermöglichte ihm, noch in dem Jahre ihrer Vollendung Wien zu verlassen, wo er je länger je mehr vereinsamt war, um nach Italien aufzubrechen, denn dahin zog ihn schon längst das glühende Verlangen, das auch der deutsche Künstler Heimweh zu nennen sich nicht schämen darf. Die Reise, im November angetreten, führte ihn zunächst nach Venedig; mit pochendem Herzen stand der bescheiden-sittsame Maler gleich zuerst der sinnlich berückenden Glut der großen Koloristen gegenüber. In Florenz hielt Rumohr den ungeduldig vorwärts Drängenden fest; erst im Januar 1818 betrat er die heilige Stadt. Mit festem Ideale in der Brust, neuen gewissen Geistes voll, fand er dort in dem Kreise der herrlichen Strebensgenossen, welche

J. Schnorr v. Carolsfeld fc.

Die Hochzei

Druck von F. A. B.

Th. Langer sculps.

u – Kana?.

r in Leipzig

Verlag von E. A. Seemann in Leip

den Jüngeren mit vollster Wärme aufnahmen, bald seine Stelle. In anregenden, vertrauten Umgang trat er zu Thorwaldsen, Kestner, Passavant, Rückert, Bunsen, Brandis und allen den hervorragenden Männern, welchen der Palast Cafarelli auf dem Kapitol Mittelpunkt des Verkehrs war. Denn dort weilte, damals als preußischer Gesandter, der herrliche Niebuhr, welcher mit edlem Stolze das Streben der deutschen Kunstgenossen in Obhut nahm und durch Rath und That befeuerte. Mit Koch und Veit knüpfte sich die in Wien begonnene Freundschaft enger; am begeistertsten schloß er sich an Cornelius und Overbeck an. Mit so sittlich starker Empfindung wie sie ging Schnorr, unbekümmert um das Geschrei der Spötter und um das Kopfschütteln zweifelnder Gönner, welche die neue Weise mit dem Namen des „Nazarenerthums" oder der „alt-neu-römisch-deutsch-patriotischen Malerei" geißelten, des schlichten Weges weiter, den er für den rechten erkannt. Und wie ihn seine selbstbewußte Natur vor beirrendem Eindrucke des Widerspruchs bewahrte, schützte sie ihn auch vor der andern Gefahr, in zu große Abhängigkeit von den gewaltigen Freunden zu gerathen.

Schnorr hatte eigenthümlichen Geistesinhalt genug, um auf sich selbst beharren zu dürfen; daß er es unter dem Einflusse dieser beiden Männer auch konnte, ist sein sittliches Verdienst. Er fand die glückliche Mitte zwischen der Weise Overbecks, des schwärmerischen Einsiedlers von San Isidoro, und des Anderen, den menschengeschick-bezwingendes Pathos zur gigantischen Form hinriß, welche von Schnorr nur um den Preis der Selbstentäußerung hätte erstrebt werden können. Indeß wichtiger, weil prinzipieller, war seine innere Auseinandersetzung mit Jenem, dem er anfangs künstlerisch näher stand.

In zwei Richtungen hat die neue Kunstweise, sofern ihr Schwerpunkt in der religiösen Anschauung liegt, durch Auffassung wie durch Wahl der Gegenstände sich ausgeprägt; die eine ist naiv-sittlich, die andre kirchlich-sentimental. Overbeck, ein moderner Fiesole, welcher die sittliche Religion des Künstlers in eins setzte und verwechselte mit confessionellem Glaubensleben, ist aus tiefster Ueberzeugung Katholik geworden und hat bis auf diesen Tag nicht aufgehört, den Schritt für die folgerichtige Nothwendigkeit des Losreißens von der alten Kunsttendenz zu halten. Jedes seiner Werke ist ein deutliches Glaubensbekenntniß; des ausdrücklichen, das sein Bild „die Kunst im Dienste der Kirche" giebt, bedürfte es nicht erst. War dieser Gefahr — wie wir vom Standpunkte protestantischer Ueberzeugung es nennen müssen — so mancher hohe Geist erlegen, Schnorr's schönste Ehre ist, bewiesen zu haben, sie sei eine blos persönliche. Er, den wie fast alle Besten unter den Künstlern die Ueberzeugung erfüllt, daß die Kunst wie sie um ihrer selbst willen da, so auch an sich selber heilig sei, ist unbeirrt durch alle Anwandlungen solcher Art dem starken gesunden Geiste gefolgt, der ihn von Anfang leitete, hat sein evangelisch-deutsches Herz nie verleugnet, vielmehr stets stolz bekannt, und seine Kunst, von asketischer Vereinzelung entfernt, dem Geiste der modernen Welt im edelsten Sinne zu vermählen getrachtet.

Dies zeigte sich in der Weise, wie er jetzt von den Florentinern lernte. Wenn von dem Einflusse des vorrafaelischen Stils die Rede ist, wird gern die Frage aufgeworfen, ob Nachahmung einer noch unabgeschlossenen Kunst nicht gegen den pädagogischen Grundsatz verstößt, daß zur Lehre stets nur das Beste gut genug sei. Bei der Antwort, daß Strebenden Strebende die sicherste Anleitung geben, kann man sich schwer beruhigen; denn ist das Höhere einmal erkannt, so wirkt es auch mächtiger. Aber für diese Anerkennung wie für die Behauptung, daß damals nachgeahmt worden sei, muß erst der Beweis gebracht sein. Den deutschen Künstlern jener Tage hat sich die Hoheit Rafaels erst allmälig ganz enthüllt; die Selbstbescheidung, mit der sie strebten, war ein Zug innigster Wahlverwandtschaft zu den holden Florentinern, die Raffaels Lehrer gewesen sind. Für das,

was die Deutschen damals nach Italien mitbrachten, war die florentinische Weise Ziel und Erfüllung, und insbesondere die Arbeiten Schnorr's, denen vorhin gedacht ist, sind wie Verheißungen auf sie, deshalb aber auch Verheißungen auf das stolzere Ideal der Vollendung. So zog tiefe Uebereinstimmung die Jugend der italienischen Renaissance die deutsche an, zumal nun bei täglicher Begegnung mit den tiefgemüthvollen und wieder heiter lebendigen Gebilden der Cinquecentisten lebhaft empfunden wurde, wie viel reicher und schöner trotz aller Befangenheit diese Kunst der des deutschen Mittelalters gegenübersteht, sie, deren sinnliche Frische, gereift im schöneren Süden, der daheim unstillbaren Sehnsucht Vorbild und Gewährung gab. War einmal sozusagen von vorn angefangen worden in der Auffassung und Gestaltung künstlerischen Ideals, so wäre ebenso unbegreiflich wie gefährlich gewesen, wenn die jungen Künstler sich nicht den Florentinern freudig hingegeben hätten, an deren Hand alle Höhen ersteigbar scheinen. Der Vorwurf, daß sie sich auf dies Studium ausschließlich capricirt hätten, ist ganz ungerecht; zumal Schnorr kopirte auf's fleißigste in den Stanzen des Vatikan; aber was wir von derartigen Arbeiten kennen, erinnert in seiner Weise an die befangene Hand, mit welcher z. B. der junge Rafael selbst Antike zeichnete. In allen Leistungen sprach sich vollste Wahrhaftigkeit aus, und wenn Lessing recht hat, indem er behauptet, daß kein Künstler höhere Geistespotenz darzustellen vermag als er selber repräsentirt, so gilt es hier: was sich die Lernenden aneigneten, nahm unverkennbare Verwandtschaft mit dem Stadium ihrer eignen Entwicklung an. Im gewöhnlichen Sinne zu kopiren waren sie nicht im Stande. Jede Arbeit zeigte, daß sie für Inhalt und Formgebung sich nicht nur mit verantwortlich fühlten, sondern daß sie sich mit Bewußtsein ihre Aufgabe stellten.

Wie viel mehr aber, trotz alles Gewichtes, das auf die Technik fällt, in diesem Studium Geist den Geist erzog als Manier die Manier, kann nur Beispiel lehren. Mit freudiger Genugthuung legen wir in dem beifolgenden Umriß-Stich den Lesern die Kopie des größten und reichsten Werkes vor, das Schnorr damals schuf. Die „Hochzeit von Kana“ ist in Deutschland fast nur den nächsten Freunden der Muse Schnorr's, und ihnen selbst wenig mehr als dem Namen nach bekannt. In Deutschland ist das Original unseres Wissens nie gesehen worden. Allerdings besitzt das Städel'sche Museum in Frankfurt a. M. den Karton dazu; allein derselbe ist nicht ausreichend, einen vollständigen Begriff der Komposition zu geben, da ihm wesentliche Stücke fehlen. Das hier vorliegende Blatt giebt zwar in sehr starker auf photographischem Wege hergestellter Reduktion, aber von der sicheren künstlerisch bewährten Hand Theodor Langers mit höchster Treue unter Anleitung des Meisters selbst gestochen — die im Besitz des Schreibers befindliche Durchzeichnung wieder, welche Schnorr von der Untermalung seines Bildes machte und seinem Vater als Zeugniß in die Heimat sandte.

Das Originalölgemälde — vier Fuß acht Zoll hoch, sechs Fuß achtzehn Zoll breit — kam durch Bunsens Vermittlung in den Besitz eines Lord Cathcart nach England; wo es jetzt aufbewahrt wird, ist mir nicht bekannt. Sichere Notizen darüber würden hocherwünscht sein.

Entstehung und Ausführung der Komposition fallen in eine trübe Zeit. Das römische Klima äußerte wiederholt bedenklichen Einfluß auf Schnorrs Gesundheit. Ist auch Tribut an die Luft des Südens den wenigsten Deutschen erspart, so war es für unsern Künstler ganz besonders schmerzlich, ihn damals zahlen zu müssen, wo er in vollster Arbeitslust den schönsten Aufgaben gegenüberstand. Ueber diese selbst berichten wir ein anderes Mal ausführlicher; hier sei nur erwähnt, daß seine Kränklichkeit in einer Weise zunahm, welche ihm den schweren Entschluß aufdrängte, Rom, ja vielleicht Italien überhaupt zu verlassen. Im

Sommer 1819 begab er sich mit Passavant nach Florenz. Hier wurde die Hochzeit von Kana zu Ende geführt.

Mit rührender Gewissenhaftigkeit schildert das Bild, figurenreich wie wenige der gleichzeitigen deutschen Gemälde, das erste Auftreten des Heilands. — Im Hintergrunde links unter offener toskanischer Halle, durch deren Säulen fernes Gebirge sichtbar wird, sitzen Gäste beim Festmahl. Mannigfaltig drückt sich in ihren lebendigen Physiognomien Verlegenheit aus. Der Wein fehlt; achselzuckend ruft der Wirth den Schaffnern zu, daß sein Vorrath erschöpft ist. Im mittlen Vorgrunde schreitet ernst und still Christus scheinbar von seiner Mutter gedrängt dem Brunnen zu. Krüge stehen aufgereiht zur Seite; im Vorübergehen und mit leichter Handbewegung segnet er das Wasser. Knieend oder neugierig vorgebeugt harren die Diener des Verheißenen; einer reicht dem Kellermeister schon die Probe des Wunderweines, und indeß dieser kostend staunt, verehren die Jünger, andachtvoll bewegt, den göttlichen Meister. Auf der rechten Seite des Hintergrundes, den das Brunnenhaus und ragende Baumgruppen theilen, haben eilige Schaffner die Spende schon den älteren Gästen dargereicht; sie kredenzen den himmlischen Trank dem Brautpaare, das tief ergriffen vom zwiefältigen Segensgruß auf erhobener grün umrankter Tribüne sitzt, umgeben von Mutter und Schwestern. An der Treppe, auf welcher neue Speisen herzugetragen werden, steht eine Gruppe armer Spielleute, ernsten Gesang dem jungen Glücke weihend. — Der Alte mit der Laute ist eins der mehrfach auf Schnorr's Gemälden wiederkehrende Porträtdenkmale Ferdinands von Olivier; auch die dem Ständchen lauschenden Figuren sind Porträts.

Irren wir nicht, so liegt in der Haltung des Heilands ein feiner Zug von Kritik ausgeprägt. Ist diese biblische Erzählung, die heilige Kraft in den Dienst entbehrlicher irdischer Freude stellt, nicht selber Parabel, so ist es sicher bei aller Unabsichtlichkeit diese Darstellung. Sie scheint Gleichniß der Geisteserneuerung, von der des Meisters Kunst so köstliches Zeugniß giebt. Um edelste Lust den Menschen wiederzubringen, ist Anrufung himmlischer Mächte kein Raub.

Schönheit der Linien, Unschuld und Tiefe des Ausdrucks, Hoheit der Gedanken und der Anordnung in dieser Komposition, deren Farbenwirkung wir allerdings nur ahnen können, rufen allenthalben Erinnerungen an florentinische Namen wach; aber könnte Einer genannt werden, dem Schnorr dabei unselbständig gefolgt wäre? Nur geistige Familienähnlichkeit spricht aus den jungfräulichen Zügen; durch sich allein gerechtfertigt strahlen sie reinsten eigenen Inhalt aus.

Der Schmerz, Italien, das seine Künstlerbildung so segensreich förderte, vorzeitig verlassen zu müssen, wurde ihm seiner Resignation zum Lohne erspart. Sein körperlicher Zustand besserte sich zunächst soweit, daß er nach Rom zurückkehren konnte. Hilfreich wurde ihm, daß damals Quandt, der treue Gönner und Freund, im Herbst 1819 mit seiner Gemahlin nach Florenz kam und Schnorr bestimmte, mit ihm nach Neapel zu gehen, wo die Meeresluft dem Genesenden köstliche Erfrischung gab. Auf größere historische Arbeiten mußte der ungeduldig Strebende zwar noch einige Zeit verzichten; indeß, ein echter Künstler darbt nie. Wer aus dem Vollen der Natur die geistige Nahrung zieht, findet überall lehrreichen Anhalt.

Seit den großen Technikern des 17. Jahrhunderts ist auch in den Künsten die Theilung der Arbeit immer größer geworden. Historie, Landschaft, Genre im engern Sinne gehen nebeneinder her; höchst selten, daß Ein Künstler in mehreren Gattungen sich versucht; noch seltener, daß er Hervorragendes in ihnen leistet. Die intensive Kraft der großen Alten, am herrlichsten bei den göttlich begabten Italienern des 16. Jahrhunderts vertreten,

scheint mit der Vermehrung der Menschen und der Künstler in die einzelnen Bestandtheile zerlegt, und schon den einzelnen Anforderungen zu genügen, verlangt volle Energie der schwächeren Nachkommen. Den bedeutenderen der damaligen römischen Genossen aber hat ihr empfänglicher Sinn und die befruchtende Sonne des klassischen Landes die Fähigkeit wiedergegeben, den Herzschlag der organischen Natur in der gesammten sie umgebenden Welt nicht blos nachzuempfinden, sondern auch zu künstlerischem Ausdruck zu bringen. Und hierin steht Schnorr obenan. Zeigte schon die landschaftliche Staffage seiner bisherigen Historienbilder, so bescheiden sie auch auftrat, dieß Vermögen, so ward ihm jetzt, genöthigt wie er war, sich zu erholen, Gelegenheit, dem Studium der Landschaft obzuliegen. Erst vor Kurzem sind den Freunden seiner Kunst die Sommerfrüchte dieser Jahre zugänglich geworden, indem eine Auswahl der ungemein zahlreichen landschaftlichen Zeichnungen aus des Meisters Besitz in Photographien vervielfältigt wurden*). Wie diese Blätter vermöge ihrer strengen Technik, ihrer reinen stilvollen Formgebung, durch Geschmack und Würde der Auffassung bei völliger Selbständigkeit zum Vergleiche mit Josef Kochs Bildern auffordern, so ertragen namentlich die ausgeführteren diese Vergleichung auch nach einer Seite hin, welche hervorragendes Moment der modernen Landschaftsmalerei ist: es erfüllt in ihnen die Staffage ihren ästhetischen Beruf, die Stimmung der Natur in der Erscheinung des Einfach-Menschlichen verklärend aufzuspiegeln. Meist einfache, idyllische Vorgänge sind es, welche Schnorr als Beiwerk einwebt; aber sie gehören stets wie das Wort zum Liede; absichtslos und gefällig schmiegen sie sich in den Gesammteindruck, und so giebt das Ganze würdiges Beispiel davon, daß Erhabenes schlicht gesagt am eingreifendsten wirkt und Liebliches durch Ernst des Vortrags gesteigert werden kann.

Ihren Gegenständen nach umschreibt die köstliche Sammlung fast den ganzen Umkreis der italienischen Wanderungen: Toskana, das Römische, Umbrien, Neapel und Sicilien; aber mit besonderer Vorliebe haftete Schnorr's Griffel an den Linien der Campagna di Roma, an den Felsengebilden und Thalschluchten des Volsker-, Albaner- und Sabinergebirges. Einen Blick in die reizenden Stätten des letzteren giebt der Holzschnitt unserer zweiten Abbildung wieder, der die Handweise des in Feder gezeichneten Originals auf das trefflichste zur Anschauung bringt. Olevano ist der ernsthaften Landschaftskunst unserer Zeit seit jenen Tagen ein Zaubername. Ferdinand von Olivier, der selbst nie in Italien war, hat nach dieser Zeichnung ein kleines Oelbild gemalt, welches sich im Besitz der Frau Karl Reimer in Berlin befindet.

Die Vigne des Arciprete ist heute nicht mehr zu finden. Dort und in Ariccia, wo Rückert sich des leidenden Freundes — wie dieser dankbar rühmt — „mit Samariterliebe annahm", hat Schnorr viel geweilt. Nur wer Italien kennt, vermag die Fülle der Empfindungen zu theilen, die solcher Aufenthalt nährt; dem wahren Künster wird jede dieser Stätten ein Heiligthum.

Wir verlassen Schnorr für diesmal hier unter duftendem Orangenlaub, unter dem Schatten der immergrünen Eiche an einer Pause seines Künstlerlebens, welche seine Natur ihm aufnöthigte. Wie er erhabeneren Flug bald wieder begann und was die zweite Periode seiner Entwicklung als Denkmal uns zurückgelassen, soll in einem andern Aufsatze geschildert werden.

---

*) Italienische Landschaften in Photographien nach Originalzeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld. (30 Blatt.) Herausgegeben von Dr. Max Jordan. Dresden. 1862.

Jul. Schnorr v. Carolsfeld fec. 1821. Klitsch & Rochlitzer sculps.

Vigne bei Olevano.

Die französische Malerei seit 1848,

mit Berücksichtigung des Salons von 1866.

Von Julius Meyer.

I.

Der Charakter der modernen Malerei vor und unter dem zweiten Kaiserreich.

1. Ihre Entwickelung bis zum Jahre 1848.

Unter dem napoleonischen Regiment hat die französische Kunst das Ansehen nicht behaupten können, zu dem sie sich unter der Restauration und Ludwig Philipp an die Spitze des Zeitalters aufgeschwungen hatte. Ganz derselbe Fall ist es mit der Literatur. Die Schuld dieses beginnenden Verfalls hat man öfters, sowohl von deutscher als französischer Seite, der kaiserlichen Regierung, ihrem entnervenden Einfluß auf Gesittung und Denkweise zugeschoben. Allein nicht ohne Weiteres lassen sich die Regierungen als die ersten Ursachen durchgehender nationaler Zustände betrachten. Denn sie sind selber eine Folge der letzteren, eine solche freilich von stark rückwirkender Kraft. Daher tritt regelmäßig die bestimmende Macht des Staates zu den Bedürfnissen, Neigungen und Fähigkeiten des Volkes in das Verhältniß der Wechselwirkung. Der auflösende Charakter des Kaiserreichs, der auf Kosten der Gesammtentwickelung die Laune und die Genußsucht des Einzelnen, auf Kosten der geistigen Selbständigkeit das materielle Wohlleben freigiebt und begünstigt, er hat nur deshalb so leichtes Spiel, weil er mit den stillen Wünschen und Anlagen des ganzen Geschlechtes zusammentrifft; er gräbt ihnen gleichsam das bequeme Bett, in das sie, lange schon in hundert Rinnsalen sich vorwärts wälzend, nun mit vollem, breitem Strom sich ergießen. Allerdings versteht es jetzt das Kaiserreich vortrefflich, diesen Fluß zu beschleunigen und in seinen Absturz alle entgegengesetzten Triebe, die ihm unbequem werden könnten, hinabzudrücken. Allein es hat die Uebel, woran das gegenwärtige Frankreich leidet, die sittliche und geistige Erschlaffung, worin es nun für eine Weile wenigstens versunken scheint, nicht hervorgebracht; es hat sie nur fortgesetzt. Ihr Ursprung reicht über den 2. Dezember hinaus in das Julikönigthum, und die Revolution von 1848 war nichts als der Sturmwind, welcher diesen verderblichen Keim des Jahrhunderts zu raschem Wachsthum entfesselte.

Also nicht das kaiserliche Regiment trägt die erste Schuld, daß die bildende Kunst — trotz der Fortschritte, die sie in der Fertigkeit der Behandlung noch macht, — nun, wie es scheint, in unaufhaltsamem Sinken begriffen ist. Schon vor dem Jahre 1848 war die fruchtbare Zeit ihrer Entwickelung zur Blüthe abgeflossen, der Kreis, innerhalb dessen ihr Lebensproceß verlaufen sollte, durchmessen. Insbesondere liegt dies bei der Malerei, der eigentlich lebensfähigen Kunst der Gegenwart, klar zu Tage.

Nachdem diese in der David'schen Schule an dem Quell der Antike sich verjüngt hatte, aber in einseitiger und abstrakter Erneuerung derselben rasch in klassischen Formalismus erstarrt war, trat sie mit einem neuen energischen Aufschwung in ihre zweite Periode ein. Sie griff nun zu der Natur und den Leidenschaften des menschlichen Gemüths,

um beide, an keinerlei klassisches Formengesetz gebunden, in ihrer vollen Wahrheit und mit dem Ausdruck des erregten Augenblicks zu schildern. Das ganze Leben zog sie in ihren Kreis, sowohl die Bewegtheit der innerlichen Welt als die Geschichte und die reale Gegenwart, um in der Weite dieser neu erschlossenen Stoffwelt sowohl der Individualität des Künstlers, als dem eigentlich Malerischen, dem farbigen Scheinen und Glühen der Dinge und dem stimmungsvollen Element des Tones, ihr volles Recht zu verschaffen. Die romantische Kunstweise war es, welche diesen Umschwung vollzog. Indem sie — darin wesentlich verschieden von der deutschen Romantik — wohl über die gesammte Welt der Phantasie sich ausbreitete, jedoch die Natur und den Menschen am liebsten in leidenschaftlicher Bewegung, die Erscheinung vorab realistisch faßte, führte sie die moderne Malerei einen guten Schritt vorwärts. Zugleich aber ließ sie sich durch den Gegensatz gegen das klassische Formenwesen zum Extrem treiben. Sie vernachlässigte durchaus die Zeichnung, ging in der Charakteristik der natürlichen Gestalt und Bewegung bis zum Häßlichen fort, verflüchtigte andererseits die Erscheinung in ein musikalisches Spiel von Tönen oder in körperlose verschwebende Gestalten und legte endlich auf die Virtuosität einer kecken, wie mit der Mauerkelle malenden Behandlung ein zu großes Gewicht. Daher trat der romantischen nothwendig eine andere Anschauung gegenüber, welche die Schönheit der geläuterten und ausgebildeten Form zum Princip erhob und die reine Stille der Idealwelt von Neuem in den Gesichtskreis der modernen Kunst zog. Zugleich verjüngte diese Richtung die klassische Kunstweise, indem sie einerseits neben der Antike die mustergültige italienische Kunst zum schulenden Vorbilde nahm, andererseits aber, darin der romantischen die Hand reichend, die Natur unablässig im Auge behielt. So findet sich in der modernen französischen Malerei jener belebende Gegensatz der Stile, der jede kräftige Kunstepoche kennzeichnet: der plastische und ideale neben dem malerischen und romantischen.

Die fruchtbaren Wirkungen dieses Kontrastes blieben nicht aus. Die romantische Kunstweise gab der Eigenart der künstlerischen Individualität freie Bahn: ihre Hauptvertreter, die Géricault, Delacroix, Decamps, Ary Scheffer und Robert Fleury, stehen, bei gemeinsamen Zügen, Jeder in ausgeprägter Selbständigkeit auf seinem eigenen Platze. Dagegen bildete die ideale Kunstweise in Ingres, seinen Anhängern und Nachfolgern eine festgeschlossene Schule, welche Phantasie und Anschauung in eine strenge Zucht nahm und eine gründliche Kenntniß der Form zur ersten Bedingung der Kunst machte. Beide wirkten so zur allseitigen Entwickelung der Malerei zusammen: mit der Ausbildung des Kolorits und der Farbenstimmung, worin ja namentlich die eigene Empfindungsweise des Künstlers sich ausspricht, diejenige der Formengebung, welche die allgemeinen Gesetze der Erscheinung zum Ausdruck bringt. Auch war so neben der realen die ganze ideale Stoffwelt in den Rahmen der modernen Kunst eingetreten.

Der große Fortschritt dieser Entfaltung bestand in der künstlerischen Selbständigkeit, zu welcher die Erscheinung als solche ausgebildet wurde, und demzufolge in jener Herrschaft über die Darstellungsmittel, welche es möglich machte, den Inhalt des modernen Bewußtseins in lebensvollen Formen zu versinnlichen. Hierin unterschied sich die moderne französische Malerei von vornherein von der deutschen. Darin, daß es ihr vorab auf die Erscheinung ankam, bewährte sie ihre romanische Abstammung, während die deutsche Kunst, indem sie — namentlich die Münchener und Düsseldorfer Schule — weit mehr Gewicht auf den gedankenhaften oder empfindsamen Inhalt legte, nur zu oft mit einer nothdürftigen Interpretation sich begnügte. Indessen auch die französische Malerei litt ihrerseits unter dem schweren Ringen nach der Einheit von Inhalt und Form, das die moderne Kunst überhaupt kennzeichnet. Sie machte es in jenen beiden Richtungen nur zu

häufig umgekehrt wie die deutsche: den Inhalt setzte sie gegen die Form herab und über der Fertigkeit der äußeren Darstellung versäumte sie nicht selten der Erscheinung eine Seele einzubilden. Fast gleichgültig wurde der Stoff namentlich für die Menge der kleineren Talente und nur ein mehr oder minder günstiges Mittel, um an ihm den Farbenreichthum der Palette oder das Geschick der zeichnenden Hand zu bewähren. Daß eine solche Kunst schließlich in ein leeres Formenspiel ausartet, kann nicht Wunder nehmen.

Doch mit jenen beiden Kunstweisen war die Entwickelung der französischen Malerei nicht abgeschlossen. Neben ihnen — denen allerdings jene Gefahr um so näher lag, als jede in Eine Weise der Erscheinung das Ganze zu fassen suchte — neben ihnen bildete sich fast gleichzeitig eine dritte aus, die eine vermittelnde Stellung einnahm. An einer eigentlichen Bezeichnung gebricht es ihr bis jetzt, und daher, wie von ihrer Zwischenrolle schreibt es sich wohl, daß bisher die Kritik ihre Vertreter da- und dorthin wohl oder übel eingereiht hat. Sie nimmt indessen, wie ich in meinem Werke über die moderne französische Malerei zu zeigen versuche, innerhalb der Kunst des Jahrhunderts einen bestimmt abgegrenzten Platz ein und schließt durch gemeinsame Hauptzüge ihre Vertreter zu einer Gruppe zusammen. Man kann sie die historische nennen, da sie vornehmlich die Geschichte zum Gegenstand ihrer Darstellung genommen oder doch das reale Leben mit historischer Auffassung. Sie ging Hand in Hand mit den großen Fortschritten, welche die geschichtliche Denkweise im Zusammenwirken mit den neuen Forschungen seit den dreißiger Jahren machte; auch schien es ihr ernst zu sein mit dem Princip des modernen Bewußtseins, daß der menschliche Geist in dieser Welt zu Hause und alle jenseitigen Ideale nichts weiter seien, als die vergrößerten Schattenbilder seines eigenen Wesens. Für diese Kunstweise hatte natürlich der Inhalt — der also vorzugsweise historisch war — eine erhöhte Bedeutung. Daher auch das Bestreben, ihn in allseitig ausgebildeter Gestalt zu überzeugender Gegenwart zu versinnlichen, d. h. Zeichnung und Farbe zu einer vollen Gesammtwirkung, feste geläuterte Form mit realistischer Erscheinung und koloristischer Stimmung zu verbinden. Delaroche war es, der mit einem tiefernsten und bewußten Streben diese Richtung verfolgte, während H. Vernet mit naturwüchsigem Talent und ohne alle Absicht doch einen ähnlichen Weg ging und L. Robert in der rein künstlerischen Darstellung eines edlen Stückes aus dem gegenwärtigen Volksleben das gleiche Ziel im Auge hatte. Neben ihnen ging eine Anzahl geringerer Meister her, worunter als Einer der Bedeutendsten und mit eigenthümlichem Talente Léon Cogniet. Mit verwandter Anschauung machten diese die Geschichte zu ihrem eigentlichen Felde und waren namentlich für das historische Museum von Versailles, die künstliche Schöpfung Ludwig Philipps, mit freilich ziemlich handwerksmäßigem Eifer geschäftig. Unter allen diesen Künstlern, von denen fast jeder einen eigenen Bildungsweg eingeschlagen hat, bestehen ohne Zweifel wesentliche Unterschiede; was sie aber zu einer Klasse verbindet, ist die historische Anschauung und jene auf Vermittlung der Gegensätze gerichtete Darstellungsweise.

2. Die neueste Malerei in ihrem Verhältniß zu Staat und Gesittung. Ihre Eigenthümlichkeit.

Die verschiedenen Phasen dieses Entwickelungskreises, den die moderne französische Malerei beschreibt, folgen sich hart auf dem Fuße, ja, sie greifen in einander ein und zusammengedrängt in eine kurze Spanne Zeit, halten sie eine Weile mit einander Schritt. Dennoch fällt der eigentliche Mittelpunkt einer jeden in einen abgegrenzten Zeitraum, indem er in eine tiefere Berührung tritt mit den allgemeinen Zeitverhältnissen.

Die klassische Kunstweise war der Ausdruck, ja zum Theil das getreue Spiegelbild der Revolution und des ersten Kaiserreichs. Ihrerseits nahm die romantische Schule unter den neuerwachenden geistigen Bestrebungen der Restaurationsperiode eine der ersten Stellen ein, indem sie in ihrer Weise zu lebenskräftiger Erscheinung brachte, was die Gemüther bewegte und die Köpfe beschäftigte. Nicht ebenso trug der Idealismus, der in Ingres seinen Führer fand, die Merkzeichen einer bestimmten Epoche; es liegt im Wesen der idealen Anschauung, vom heißen Markte des Lebens zurückgezogen mehr die allgemein menschlichen Züge und Empfindungen zu umfassen. Aber der klassische Rückschlag, der in der Kunst wie in der Dichtung gegen die romantische Willkür und ihre leidenschaftliche Vermischung von Phantasie und Realität erfolgte, traf doch mit einer Zeitstimmung zusammen, die nach der kühlen Stille einer reineren Welt sich sehnte. Die historische Richtung endlich war der treue Vertreter und Begleiter des Julikönigthums; es traf sich nicht zufällig, daß mit dem Sturz desselben auch ihre Kraft gebrochen war und sie sein Ende nur um ein Kleines überlebte. Jene ganze Entwickelung aber war mit der Revolution von 1848 abgelaufen, wenn sie gleich noch einige Schößlinge in die neue Zeit hineintrieb. So zeigt sich auch hierin, wie die Kunst in ihrem Fortgange der Bewegung des Jahrhunderts folgte: wie jenes Jahr einen Abschnitt in der Staatsgeschichte bildete, so schließt auch mit ihm eine große Epoche der modernen französischen Malerei ab. Nicht so allerdings, daß es, wie die Umwälzung des Jahres 1789, der bisherigen Kunst mit gewaltsamem Riß ein Ende gemacht hätte. Es war ein natürliches Ausgehen, da jene verschiedenen Formen gleichzeitig mit den Staatszuständen jenes halben Jahrhunderts nahezu ausgelebt waren *).

---

*) Im literarischen Centralblatt vom 22. September 1866 hat mir ein Recensent meines Buches zum Verbrechen angerechnet, daß ich die moderne französische Malerei nicht auf die Kunst des 18. Jahrhunderts basirt habe, sondern mit der Revolution von 1789 einen selbständigen Anfang, dann einen eigenthümlichen Verlauf nehmen lasse. Dadurch soll die Anlage des Ganzen verfehlt, „die historischen Grundgedanken" des Buches verkehrt sein: während doch, wie der Kritiker eigens betont, alles Einzelne richtig und treffend sei. Eine sonderbare Logik. Wie kann das Einzelne durchweg richtig sein, wenn der Gesichtspunkt des Ganzen falsch ist? Doch davon abgesehen, so schiebt mir erstens Referent eine Thesis unter, die ich gar nicht aufgestellt habe, und zum zweiten ist das Princip, das er selber zu Grunde gelegt haben will, wie jeder Einsichtige bemerken wird, durchaus falsch und geradezu unmöglich. Ich soll behauptet haben: „die französische Revolution habe den Aufschwung der modernen Malerei hervorgerufen und bedingt; sie sei Ausgangspunkt und Grundlage der modernen französischen Kunst". Davon findet sich nichts in meinem Buche; in dieser Fassung ist meine Ansicht schlechterdings verdreht und entstellt. Auch liegt, beiläufig bemerkt, in dem gedankenlosen Zusammenkoppeln der Ausdrücke „Ausgangspunkt und Grundlage" ein Mangel an Unterscheidungsvermögen, den der Recensent auf seine eigene Rechnung schreiben muß. Des Kritikers Thesis dagegen ist: die moderne französische Malerei beruhe durchweg auf der Anschauungsweise des 18. Jahrhunderts, der Aufklärung, in dieser sei „die Wurzel des Phantasielebens der Franzosen" zu suchen. Auch hier ist im Vorbeigehen erst wieder eine Konfusion zu lösen: die Bezeichnung „Aufklärung", von der Literatur genommen, die einerseits durch Voltaire und die Encyklopädisten, andererseits durch Rousseau vertreten ist, läßt sich nicht ohne Weiteres auf die Kunstweise des 18. Jahrhunderts ausdehnen, steht vielmehr zu ihr in einem gewissen Gegensatze.

Doch zur Sache die sich in Wahrheit so einfach verhält, daß ich nicht begreife, wie ein Mißverständniß möglich ist. Fast muß ich fürchten, daß mein Kritiker, der mit selbstgefälliger Ueberlegenheit die Forderung „größerer historischer Komposition" an mein Werk stellt, nur eine dunkle und verworrene Vorstellung hat von dem Gesetz aller historischen Entwickelung. Nicht die politische Revolution als solche begründet eine neue Kunst. Sondern die neu eintretende Epoche, die durch alle Gebiete greifende Umgestaltung des öffentlichen und geistigen Lebens, die sich im Staatswesen durch Revolutionen kundgiebt, bringt auch in der Kunst eine neue Anschauungsweise zu Tage. Da aber eine Umwälzung, wie die von 1789 „für den plötzlichen Einbruch der überlieferten Form des Gesammtdaseins der schlagende Ausdruck" (Worte des Buches) ist, so kann recht wohl, ja so muß die Betrachtung der modernen französischen Kunst von ihr anheben. Wie übrigens ein solcher Einschnitt nicht ausschließt, „daß eine Menge Fäden aus der abgelaufenen Epoche in die neue herübergreifen", hebt das Werk mehrfach hervor. Auch ist, so meine ich, in diesem selber klar genug

Das soll freilich nicht heißen, daß es nun mit der Malerei aus gewesen wäre. Nicht einmal gleich trat ein durchgreifender Unterschied zwischen der neuen und der abgeflossenen Epoche hervor, wie denn auch die Bewegung des Jahres 1848 nicht schon für sich selber einen Kapitaleinschnitt in die moderne Geschichte bildet, sondern nur den Beginn einer neuen Regung innerhalb der vom Jahre 1789 eingeleiteten Zeit. Was seitdem auf allen Lebensgebieten unsere Tage kennzeichnet, ist ein Suchen und Ringen nach neuen und charaktervollen Formen, welche mit der Bildung, den Anschauungen und Ansprüchen des Zeitalters übereinstimmen, d. h. das ihm gesetzte Ideal verwirklichen. Das umwälzende Bewußtsein von der Halbheit der bisherigen Zustände ist durch alle Kreise gedrungen; an

---

ausgesprochen, daß die Bewegung der modernen Kunst nicht am Leitseile der politischen Umwälzung verläuft, sondern eine selbständige ist, wenn sie gleich mit jener wie natürlich in Berührung tritt. Nicht in der David'schen Schule — wie mir der Recensent unterschiebt — spricht sich mit voller Eigenthümlichkeit ihr revolutionärer Charakter aus, sondern erst im Naturalismus Géricaults und in der romantischen Kunstweise. Das zweite Kapitel des dritten Buches beleuchtet ausdrücklich diesen interessanten Punkt, einen jener lebensvollen Wellengänge der Geschichte, in denen sich die Gewalt einer großen Bewegung in weitere Kreise zugleich vertieft und ausbreitet. Es heißt dort: „Diese Kunst — nämlich diejenige Géricaults und nach ihm die der Romantiker — war, um es mit einem Worte zu sagen, ihrer innersten Natur nach revolutionär. Ein wilder stürmischer Zug der Umwälzung geht durch ihre Werke; auf dem Gebiete des Geistes vollzieht sie die umstürzende Erhebung des dritten Standes, welche vorher auf dem des Staates die Revolution vollzogen hatte. Daß sie erst ein Vierteljahrhundert nach dieser zum Ausbruch kam, kann nicht befremden. Die Zeit des Aufruhrs und der That ist nicht zugleich die der selbständigen Entwickelung der Kunst". Nachdem dann David und Géricault Jeder in seiner Bedeutung für die eigenthümliche Ausbildung der modernen Malerei verglichen sind, wird das Ergebniß gezogen: „So tritt zuerst in Géricault das revolutionäre Princip ganz in die Malerei ein, und wie immer nach der Umwälzung des politischen Lebens der neubefruchtete Boden des geistigen nur allmälig eine neue Blüte treibt, so begann erst mit ihm der eigenthümliche Aufschwung der modernen Kunst in Frankreich" (vergl. S. 194). Offenbar hat der Recensent von der großen Bedeutung Géricault's gar keine Ahnung und meinte daher getrost das betreffende Kapitel überschlagen zu können.

In jenen Sätzen schon ist ausgesprochen, weshalb David, rein künstlerisch genommen, nicht von durchgreifender Bedeutung ist, weshalb weiter die Jahre 1789—95 eine „unfruchtbare Zwischenperiode" bildeten. Daß dennoch er und seine Schule sich wesentlich von der Kunst des 18. Jahrhunderts unterscheiden und trotz einzelner Vorläufer, einzelner Berührungen mit jener am Beginn einer neuen Epoche stehen, ist S. 55, dann S. 87 ff. zur Genüge auseinandergesetzt. Uebrigens bringt darin mein Buch nichts Neues, wie denn schon Vischer in seiner Aesthetik — vergl. 3. Theil, S. 747 ff. — das Verhältniß ganz ebenso auffaßt.

Wie aber wollte mein Kritiker die Hauptzweige der modernen französischen Malerei: die romantische Schule, die idealistische Kunstweise von Ingres und Flandrin, die vermittelnde (und historische) Richtung von Delaroche, H. Vernet und L. Robert, endlich den neuesten Realismus im Sittenbilde und der Landschaft — aus dem 18. Jahrhundert ableiten? Gewiß, ich wäre der Erste das Kunststück zu bewundern, wenn er es zu Stande brächte — ob es gleich nichts Anderes hieße, als den Epochen ihre eigene Seele ausweiden und sie dafür mit grundlosem Raisonnement ausstopfen. Wenn nun unser Mann meinte, in einem Punkte wenigstens Recht zu behalten, darin nämlich, daß die neueste klassische Schule auf das 18. Jahrhundert zurückgeführt werden müsse, so hätte er auch hier über das Ziel hinaus geschossen. Diese Schule ist der eigene Ausdruck der modernen französischen Gesittung, und sofern die letztere sich berührt mit dem Zeitalter Ludwig's XV., zeigt auch erstere verwandte Züge mit der Kunst desselben; zugleich aber finden sich, wie die zweite Hälfte meines Buches darthun wird, wesentliche Unterschiede.

Was endlich „historische Komposition" ist, die der Recensent so gern im Munde führt, in meinem Werke aber vermißt, das scheint er mir, falls ich aus allen jenen Prämissen den Schluß ziehen darf, überhaupt nicht zu wissen. Und doch ist die Sache, möchte ich meinen, jedem Gebildeten geläufig. Historische Komposition ist nicht gewisser Aehnlichkeiten halber ganze Kunstepochen in denselben Topf werfen; vielmehr jede sowohl in ihrem Verhältniß zu der vorangegangenen als in ihrer Eigenthümlichkeit und aus dem Charakter ihres Zeitalters begreifen, dann ihre innere Entwickelung und den Zusammenhang ihrer verschiedenen Kunstweisen sowohl unter einander, als mit den allgemeinen Kulturzügen in einem gegliederten Ganzen darstellen. Wer aber über die Grundbedingungen geschichtlicher Betrachtung so verworrene Gedanken wie Referent zu Tage bringt, der hat auch kein Urtheil über die Tüchtigkeit eines Werkes und die Begabung seines Verfassers. Daher kann ich das Lob, das der Kritiker dem Buche und seinem Autor schließlich doch spenden zu müssen glaubt, von ihm so wenig annehmen, als jenen Tadel.

die Stelle der politischen Revolution ist eine geistige getreten, welche gründlicher als Barrikaden und Straßenkämpfe aufzuräumen verspricht mit dem Gerümpel der Vergangenheit, das noch unseren jungen Haushalt beschwert. Freilich, in Frankreich scheint dem nicht ganz so zu sein, wie in Deutschland. Die kurze republikanische Täuschung schlug bald um in die grobe Realität des napoleonischen Cäsarismus, in dem die Träume und Hoffnungen eines neuen Staates und neuer Gesittung einen raschen Untergang fanden. Wie zu diesem plötzlichen Rückgang der Dinge die allgemeine Genußsucht und Erschlaffung mitwirkten, wie hierin das kaiserliche Regiment mit der Gesinnung und den Bedürfnissen des Geschlechtes zusammentraf, ist schon oben bemerkt. Aber dennoch, so verfestigt auch der gegenwärtige Zustand, so wenig Neigung und Spannkraft in den Gemüthern zu einem Umschwung zu sein scheint, dieses Kaiserthum ist sicher nicht das letzte Wort von Frankreich und nur eines aus der Reihe von Momenten, welche die moderne Geschichte dort noch durchzumachen hat. Und so ist auch hier unter der schweren Decke des eisernen Regiments und des materiellen Lebens ein heimliches Gähren und Ringen, die verborgene Arbeit eines Prozesses, der aus überlebten Formen neue Keime zu treiben beginnt.

Die Kunst der beiden letzten Jahrzehnte trägt vorwiegend die Züge dieses äußerlich fertigen, aber innerlich ungewissen und suchenden Zustandes an sich. Sie erntete nach der einen Seite die Früchte der vorangegangenen Entwickelung: das gebildete Auge für Form und Farbe, wozu die Malerei in den verschiedenen Schulen gelangt war, die Fertigkeit der Hand, das Geschick malerischer Darstellung, die technischen Fortschritte. Andererseits aber legt ihr jetzt der Inhalt mehr Schwierigkeiten in den Weg, als je zuvor. Um so hemmender tritt ihr nun das Halbe der Staats- und Kulturverhältnisse entgegen, als die Regierung jede unabhängige Regung niederhält und der ganze Zuschnitt des Lebens große allgemeine Interessen kaum aufkommen läßt. So wird das Gemüth von ernsten Empfindungen nicht bewegt, die Anschauung durch umfassende Gesichtspunkte nicht gehoben. Daher sucht die Kunst in der ungemessenen Weite der ihr vorliegenden Stoffwelt so ziemlich auf's Gerathewohl und ohne innere Nöthigung nach mehr oder minder dankbaren Vorwürfen. Es besteht kein tieferes Verhältniß mehr zwischen Stoff und Form; jener ist zum gleichgültigen Mittel für die malerische Erscheinung geworden, und so fehlt es schließlich dieser am Inhalt, am seelenvollen Kern. Mit diesem Uebelstand hängt die durchgängige Zersplitterung der neuesten Kunst eng zusammen. Eine Zersplitterung doppelter Art. Denn mit der inneren Beziehung zur Welt der Gegenstände hat sich zugleich der feste Verband der Schulen gelöst, mit dem Ideal ist auch die Zucht eines ernsten gemeinsamen Strebens untergegangen. Jede der obenerwähnten Kunstweisen hatte ihr Ideal, auch die romantische, wie jede, auch die letztere bei aller Willkür, an gewissen Gesetzen, gewissen Grundzügen der Anschauung festhielt. Nichts mehr von dem ist in den Künstlern der jüngsten Tage. In kurzer Lehrzeit suchen sie unter der äußeren Anleitung namhafter Meister die äußeren Errungenschaften jener Schulen sich anzueignen, um dann so schnell wie möglich vor allen Genossen durch überraschende Werke ganz besonderer Art sich auszuzeichnen. Seit Jahren ergeht sich die französische Kritik über diese Zerfahrenheit in Klagen. „Jeder setzt“, so sagt einmal treffend Th. Gautier, „seine eigenste Individualität an's Licht; statt Gedanken kommen Träume zu Tage; man versucht, tastet, studirt, eignet sich die Recepte der Vergangenheit an oder erfindet neue. Wenn der Kopf unsicher ist, so ist die Hand um so fester; die Gewandtheit ist Allen als Erbe zugefallen; ein Ungeschickter ist eine Seltenheit, und wenn alle diese Leute etwas auszudrücken hätten, wie gut würden sie es ausdrücken.“ Was eine solche, von keiner objektiven Macht erfüllte und getriebene Individualität zu Stande bringt, das sind natürlich — bei allem Reiz der Ausführung — keine durchgebildeten Kunstwerke,

sondern nur mehr oder minder gefällige Erzeugnisse einer fertigen Hand. Für diese Kunst ist die flüchtig bravourmäßige Behandlung charakteristisch, in der sich die Subjektivität mit bewußtem Anspruch auf geniale Schaffenskraft gleichsam hinauswirft, um in kecker Pinselführung ihre ungebundene Meisterschaft zu bewähren: ein Erbtheil der romantischen Schule, die gleich Anfangs mit skizzenhaftem Vortrag gern den Schein der Virtuosität sich gab. Es ist nur die Rückseite dieser Darstellungsweise, wenn ein anderer kleinerer Theil, dessen namhaftester Vertreter Gérôme ist, die größte Sorgfalt verwendet auf eine glatte und zierliche Vollendung. Hier soll der künstlerische Reiz in der meisterlich durchgeführten, mit allen technischen Mitteln ausgearbeiteten Erscheinung liegen, hinter der das Werk der subjektiven Hand völlig verschwindet, um dem Auge den Schein der Dinge wie aus einem Stück gegossen vorzuhalten.

Und so ist die neueste französische Malerei mit wenigen Ausnahmen — wovon später — ohne Begeisterung für irgend einen Inhalt, ohne Ideal, ohne den belebenden Trieb einer erfüllten Phantasie. Sie selber, im vollen Bewußtsein ihrer Fertigkeit, brüstet sich damit, daß es ihr auf den Gegenstand und seinen Werth gar nicht ankomme, daß sie vielmehr ihr malerisches Geschick mit gleichem Erfolg an dem Faltenwurf von Sammt und Seide, wie an dem Kopf eines Helden zu bewähren wisse. Mit überlegener Verachtung sieht sie auf den Laien herab, der sich für den Stoff noch zu interessiren vermag; über Alles gilt ihr die Meisterschaft, mit der das Grün einer Wiese, das Roth eines Gewandes u. s. f. zu einer vollen, die Natur überbietenden Wirkung hingesetzt ist, eine Hauptrolle spielt nun die Breite und Saftigkeit des „Traktaments". Im Rückschlag gegen die Empfindsamen unter den Romantikern, die alle Gestalt in den nebelhaften Ausdruck erregter Seele auflösten, gegen die Idealisten, die oft allzu wörtlich die Malerei als Versinnlichung von Ideen faßten oder doch den Rhythmus der vergeistigten Linie über Alles setzten, gegen die historische Richtung endlich, welche zu leicht den geschichtlichen Werth der Weltbegebenheit auch zum ästhetischen Maß nahm — im Rückschlag gegen alle diese, die sich nicht selten einen Ueberschuß des Inhalts über die Form zu Schulden kommen ließen, ist nun den jungen Künstlern allein an der äußeren Erscheinung der Dinge gelegen, wie sie farbig im Lichte des Tages spielt. Ihr flüchtiges Scheinen mit der Zauberruthe des Pinsels zu fassen, das gilt nun als das große Geheimniß der Malerei. Oder falls es ihnen noch um die Zeichnung zu thun ist, halten sie sich vorab an die natürliche Schönheit des menschlichen Leibes und suchen mit dem Reiz sinnlicher Formen, über die sie den dünnen Schleier einer mythischen Idealwelt werfen, das Auge zu berücken.

Unstreitig leidet diese ganze Malerei an Materialität. Auf das Handwerk ist sie vor Allem bedacht und kaum noch auf den Ausdruck inneren Lebens. Zum Theil hat sie sogar das Verständniß verloren für das seelische Element, das in der Farbe als solcher liegt; nur zu oft gilt ihr mehr die saftige sinnliche Fülle des einzelnen Tons und der rauschende Zusammenklang der Farben, als das geheimnißvolle Stimmungsleben, das im farbigen Schein leuchtend an den Tag schlägt. Deutlicher noch verräth sich ihre innere Armuth in der Erfindung und in der Komposition. Die Geschichte erscheint ihr als ein zu schwerer und der Kunst widerspenstiger Stoff; die Idealwelt ist für sie geist- und gottverlassen, nur noch ein Magazin gleichsam schöner Hüllen; die Wirklichkeit aber nimmt sie, wie sie sich findet, und thut nur wenig, ihr Leben künstlerisch zu steigern, die wesentlichen lebenbildenden Züge aus den zufälligen Trübungen läuternd und abrundend hervorzuheben. Daher ist sie vor Allem stillos. Denn der Stil ist ja eben dieses innige Verschmelzen der subjektiven Anschauung mit der Welt, woraus die lebensvolle Macht ihres Wesens, neugeboren

und durchgebildet von der Phantasie des Künstlers, wie Aphrodite aus dem Meere als die unverhüllte Schönheit heraufsteigt.

Dieser Kunst bleibt daher von der ganzen Stoffwelt schließlich nichts, woran sie sich mit Ueberzeugung hielte, als die Natur selber in ihrer realen Erscheinung. Daher einerseits die große Rolle, welche in ihr ein bewußter und entschiedener Realismus spielt, andrerseits die unbestreitbare Bedeutung, zu der sich das Genrebild des Landlebens und die landschaftliche Schilderung der nächsten heimischen Natur erhoben haben. Nach dieser Seite hin liegen auch größtentheils die positiven Leistungen der neuesten Schule. Wir dürfen, nachdem wir die Schatten hervorgehoben haben, die Lichtpartieen nicht übersehen. Jene Eigenschaften, welche als die Früchte der vorangegangenen Entwickelung der heutigen französischen Malerei zu gute kommen, sie sichern ihr immer noch innerhalb der modernen Kunst eine hervorragende Stellung. Abgesehen von der technischen Geschicklichkeit — die sich im Grunde von der ganzen künstlerischen Arbeit nicht absondern läßt — ist auch in dem jüngeren Künstlergeschlechte noch eine Fähigkeit malerischer Anschauung, ein Formgefühl, ein feiner Sinn für Wirkung, ein Verständniß der Natur und eine Sicherheit der Darstellung, wie sie in der deutschen Malerei nicht allzu häufig sind. Es hat sich dort ein entschiedenes Talent nicht nur für die Wahrheit, sondern auch für den selbständigen Reiz der Erscheinung ausgebildet, und das ist doch nun einmal in aller Kunst unerläßliche Bedingung.

Noch ein Anderes übrigens kommt der Kunst der napoleonischen Zeit zu Statten. War oben von den nachtheiligen Einflüssen des kaiserlichen Regiments die Rede, so fehlt es ihm doch auch an günstigen Zügen nicht. Von den Bestellungen abgesehen, womit es gleich den vorangegangenen Regierungen der Kunst aufzuhelfen sucht, zeigt es eine Eigenschaft, die ihm insbesondere und im Unterschiede von Diesen zukommt: es eröffnet, ohne Parteilichkeit, jeder Kraft, welcher Richtung sie auch angehören mag, freie Bahn, und bereitwillig, sie anzuerkennen und zu fördern, sobald sie sich hervorthut, ebnet es ihrem Fortgang die Wege. Wie manche tüchtige Künstlernatur hat sich in Deutschland unter kümmerlichen Verhältnissen aufreiben müssen, weil sie in dem armseligen Protektionssystem von oben herab keine Stelle zu finden wußte. Es ist in Frankreich selten, daß ein wirkliches Talent sein Fortkommen nicht finde und dem Elend, den Widerwärtigkeiten des Lebens überlassen zu Grunde gehe. Vollends gehört es zum klugen System des zweiten Kaiserreichs, dem Wettlauf der verschiedenen Kulturbestrebungen nichts in den Weg zu legen, wie die persönlichen Interessen so auch die geistigen Fähigkeiten der Nation, nur an einem losen unmerkbaren Faden, frei spielen zu lassen. Wenn die festgefügte Regierungsmaschine mit den sicher eingreifenden Gängen ihres Räderwerks die Nation als Gesammtheit fest umklammert und ihr keinen Willen, keine selbständige Regung läßt, wenn dabei Gewinn- und Genußsucht, die kleinen Triebe und Leidenschaften ungehindert ihr Wesen treiben können, so erfahren doch andrerseits auch die künstlerischen Neigungen der Zeit, die Talente jeder Art ohne Unterschied die gleichmäßige Gunst der Regierung. Daher leistet die neueste Kunst noch immer, was Begabung, Fleiß, die Früchte einer guten Schule, öffentliche Aufmunterung und der Sporn des Wetteifers in einer Zeit leisten können, in welcher eine verfeinerte Gesittung die Kunst beherrscht, statt von ihr, wenigstens in ästhetischen Dingen, das Gesetz zu empfangen.

3. Die Stellung der Republik und des Kaiserreichs zur Kunst.

Wie schlimm es beim Eintritt der Bewegung des Jahres 1848 mit der historischen Kunst, namentlich der monumentalen Malerei stand, das zeigte gleich der Erfolg des ersten

Preisausschreibens, das die Regierung, und zwar für eine allegorische Darstellung der jungen Republik, erließ. Keiner der Skizzen, worunter auch solche von namhaften Meistern, konnte man den Preis zuerkennen. Der Vorwurf freilich war schon darnach; der Franzose hat von jeher mit dem alten Römer das gemein, daß er gern mit gemachtem Enthusiasmus abstrakte Begriffe sich in idealen Gestalten verkörpert. Ein so leeres und ungehobeltes Wesen vollends, wie der noch in den Windeln zappelnde Freistaat war, ließ sich so leicht nicht in eine lebendige Form kleiden. Auch hatten sich die hervorragenden Meister der Aufgabe enthalten. Sie hatten alle mehr oder minder das Gefühl, daß die Zeit ihrer Herrschaft vorüber sei; im Stillen arbeiteten sie fort, wenig bekümmert um den Beifall des Publikums und um die raschen Umschläge der allgemeinen Stimmung nur ihren eigenen Bahnen folgend. Die Zeit war schon über sie hinaus oder lief vielmehr nun andere Wege, auf's Gerathewohl und nach den verschiedensten Richtungen. Daher stehen mit ihr jene Meister, deren eigentliche Bedeutung in frühere Perioden fällt, nur in loser Berührung. Sie schlossen sich selber von ihren Zeitgenossen ab, und hatten sie sich schon vorher von den Ausstellungen ferngehalten, ihre Schulen aufgegeben, so wandten sie sich nun, in der Republik und unter dem Kaiserreich, um so entschiedener vom Markt der Kunst ab. Zum Theil war auch ihre eigene Zeit um, wie sich dessen z. B. Horace Vernet mit stillem Gram bewußt war. Und so trat denn auch bald Einer nach dem Anderen mit Tode ab von dem lärmenden Schauplatz, in dessen Hintergrund sie sich schon vordem zurückgezogen hatten. Zuerst Delaroche (1856), ihm folgte Ary Scheffer (1858), dann Decamps (1860), endlich Delacroix, H. Vernet (beide 1863) und H. Flandrin (1864). Der einzige Ingres, ragt als rüstiger Greis mit unermüdlichem Schaffen bis in die jüngsten Tage, bei der Strenge seines von der Wirklichkeit abgewendeten Idealismus die modernste Kunst tiefer als je verachtend. Wohl leben neben ihm noch als kleinere Helden aus jenem großen Künstlergeschlechte Robert-Fleury und Gleyre. Jener der talentvolle Vertreter des romantischen Geschichtsbildes, das durch ergreifende und farbenwarme Charakteristik affektvoller Momente aus bewegten Zeiten auf Erschütterung des Gemüths ausging, auch in seinen neuesten Werken noch tüchtig, aber nun nicht mehr getragen von der Zeitstimmung, die gleichgültig ist gegen diese Greuelbilder im malerischen Kostüm der Vergangenheit. Der Andere ein Mann von reiner und idealer Anschauung, der nach dem Vorgange Ingres' zum Prinzip seiner Schule die Formenschönheit nach dem Vorbilde der Antike und der italienischen Renaissance machte, aber schon von Natur aus von schwerer Schaffenskraft und daher um so mehr gelähmt und zurückgedrängt von den ungünstigen Bedingungen seiner Epoche.

Wie hätten auch jene Meister die anarchischen Strömungen aufhalten können, welche nun die Kunst überflutheten. Es war ein Bild ihrer inneren Zustände, so wie ein Merkzeichen der jungen Republik, daß die Ausstellung von 1848 keinerlei Jury für die Zulassung der Werke aufstellte, vielmehr selbst den schülerhaftesten Stümperversuchen ihre Räume und so, in falschem Verständniß der Freiheit, der Willkür und Laune des Einzelnen Thür und Thor öffnete. Das war die social-demokratische Anschauung auf die Kunst übertragen: Jeder, der einen Pinsel führt, ist ebendeßhalb auch Maler und nach dem Prinzip der Gleichheit hat neben dem Meister der „rapin“ seinen gleichberechtigten Platz. Das konnte nun freilich nicht so fortgehen; denn in der Kunst springt die Unfähigkeit, die in der Politik wohl eine Zeit lang ihr heimliches Wesen treiben kann, sofort an den Tag und auch dem gewöhnlichen Publikum in die Augen. Allein wenn auch für die Ausstellungen die Jury wieder eingesetzt wurde, die wenigstens die gröbste Spreu auszusondern hatte, so blieb doch in der Kunst selber jener Zustand der Anarchie. Erst recht trat nun in den verschiedensten Manieren und Anschauungen die Zersplitterung hervor; das Feld nahm und

behauptete fast ausschließlich die breite Masse des Genrebildes und der Landschaft, aus der doch wieder Jeder mit seiner Eigenart sich herauszuheben versucht. Es ging in der Malerei ähnlich wie im Staatsleben. Auch hier die mannigfaltigsten Bestrebungen sich kreuzend und verwirrend: neben den reaktionären Ueberresten der Ultramontanen und Legitimisten die siegestrunkenen, das Staatsschiff blind hin- und herwerfenden Republikaner, neben den schwachen Ansätzen besonnener liberaler Bewegung die ausschweifenden Umtriebe der Social-Demokraten. Keine Partei aber entwickelte eine geschlossene, durchgreifende Macht, alle trieb vielmehr die erregte Zeit im Wechsel ihrer ungewissen Strömungen ziellos durcheinander. Aus dieser tobenden Menge selber konnte keine Kraft erstehen, welche die gegeneinander stürmenden Elemente wieder gefesselt, die hochgehende See geebnet hätte. Als daher Napoleon mit straff angezogenem Zügel dem Lande die Ruhe wiedergab und alle Vortheile einer starken centralisirenden Staatsform verschaffte, als er so dem Volke die Freiheit abnahm, die es schon als eine Last empfand und nicht ungern auf die Schultern eines Einzigen von sich abgewälzt sah: da vollzog er nur eine geschichtliche Aufgabe, die durch den Lauf der Dinge selber gegeben war. Allein in der Kunst läßt sich nicht ebenso durch eine stramme Hand Einheit und Kraft wieder herstellen. In ihr muß die Bewegung von Innen kommen, aus der eigenen selbstthätigen Kraft der Nation. Nur derjenige Staat fördert wahrhaft die Kunst, der die Selbstentwickelung des Volkes begünstigt und neben der Gesittung zugleich seinen staatsbürgerlichen Sinn zur Reife bringt.

Daher ließ sich auch unter dem Kaiserreich ein Aufschwung der Malerei nicht erwarten. Vorab nicht der monumentalen, die ja nichts Anderes ist, als der Ausdruck großer, das ganze Volksleben durchziehender Ideen, die Versinnlichung der die Individuen mit dem Gefühl der Gesammtheit durchdringenden Mächte und Ziele, und auf der doch als ihrem festen Boden jede gesunde Kunstentwickelung ruhen soll. Wohl läßt es auch die kaiserliche Regierung an der malerischen Ausstattung großer architektonischer Räume nicht fehlen. Allein ihr ist es dabei, wie wir noch sehen werden, nur zu thun um die Fortführung eines herkömmlichen Gebrauches — so bei der Ausmalung der Kirchen — oder um eine dekorative Belebung der Palastwände von gefälligem Charakter, wenn nicht etwa in einer Reihe von pomphaften Gemälden das Kaiserreich selber verherrlicht wird.

Indeß, die Regierung hat sich jene rückgängige Bewegung der Kunst nicht verborgen und sinnt in anderer Weise auf gründliche Abhülfe. Dem Kaiser selber zwar ist auch das kein Geheimniß, daß es schlechterdings in seiner Macht nicht liegt, den Bann zu lösen, der nun die Flügel der Kunst lähmt; doch sie zu neuem Anlauf anzuregen, mußte man wenigstens versuchen. Kein Mittel schien dazu besser, als eine Reform des Kunstunterrichts, eine solche zumal, die ihr alle beengenden Fesseln abnehmen sollte. Die Einrichtung der Pariser Kunstschule, seit 1819 unverändert, litt natürlich an allen jenen Mängeln des akademischen Zopfs, die nirgends ausbleiben, wo man der Kunst durch bewußte Bildung, durch ein System von Regeln und Anleitungen aufzuhelfen sucht. Zudem war sie von Anbeginn der Sitz jenes klassischen Formalismus gewesen, gegen dessen bequem zurichtende Weise der Franzose so gern die Arbeit der eigenen Individualität daran giebt. Auch ließ das fest eingewurzelte System des Unterrichts keine Neuerung der Romantiker und Realisten, auch ihre Fortschritte nicht, in die Schule eindringen. Dazu kam der weitere Uebelstand, daß es über letztere hinaus in die römische Akademie fortwirkte. Die Professoren bildeten das Schiedsgericht, welches den Preis des römischen Aufenthaltes auf Staatskosten („le grand prix de Rome") zu vergeben hatte, und verwarfen natürlich jede Arbeit, welche irgendwie die klassischen Regeln verletzte. Die jungen Preisträger aber, in dieses bequeme Geleise einmal eingefahren, verfolgten dessen breite Spuren auch in den

Werken, die sie von Rom aus als Zeugnisse ihrer Ausbildung einsandten. Und so ging jenes Formenwesen, jede lebendige Anschauung aufzehrend, von einem Geschlecht auf das andere über. Das sollte anders, der künstlerischen Individualität offene Bahn verschafft, die Anstalt selber durch die freiere Regung frischer naturwüchsiger Kräfte verjüngt werden; eine Reform, die um so angezeigter schien, als ohnedem in den jüngeren Talenten der römischen Akademie schon eine selbständigere Anschauung und eine größere Hinneigung zur Natur sich regten.

Es entsprach ganz dem Wesen der kaiserlichen Regierung, die ja auf ihre demokratische Grundlage stolz ist, daß sie in der neuen Einrichtung von 1863 der individuellen Entwickelung weit mehr Spielraum gab. Sie nahm den Professoren das Schiedsrichteramt ab und stellte dafür eine mannigfaltig zusammengesetzte Jury auf; an der Schule selber führte sie das Prinzip der Lehrfreiheit ein und errichtete neben dem theoretischen Unterricht in den verschiedensten Fächern besondere Malerateliers, worin die jungen Künstler sowohl der technischen Bedingungen Herr werden, als den eigenartigen Zug ihres Talentes zur Ausbildung bringen sollten. Doch bei allen diesen Neuerungen blieb die Regierung ihrem imperialistischen Charakter auch darin treu, daß sie zugleich die Unabhängigkeit und die in sich selber festgefügte Organisation der Schule brach und an deren Stelle ihre eigene Kontrole setzte. Begreiflich, daß den Ingres und Flandrin eine solche Umgestaltung durchaus verwerflich scheinen mußte, daß sie nun die großen Vorbilder der Kunst gestürzt und der subjektiven Willkür Thür und Thor geöffnet sahen. Und in der That, wenn nun auch die klassische Regelfertigkeit ein Gegengewicht erhalten, so war doch zugleich dem Zustand der Anarchie und Zersplitterung, in den die Kunst schon eingetreten, von Oben herab Vorschub geleistet. Was ihr also eigentlich Noth that, eine strengere Zucht und ein großes gemeinsames Ziel, gerade dem arbeitete die neue Einrichtung entgegen. Wie immer, so war auch hier das Prinzip des Imperialismus, dem Individuum und seinen subjektiven Neigungen so viel wie möglich die Zügel schießen zu lassen, die Gesammtheit dagegen willenlos zu machen und unter die nächste Aufsicht des Staates zu stellen. Von ähnlicher Art waren die sonstigen Anstalten, welche, um die Kunst zu heben, das kaiserliche Regiment traf. Nicht die eine oder andere Richtung wird begünstigt, sondern immer der Einzelne, welcher Schule er auch angehören mag. So ist auch der neuerdings ausgesetzte „große kaiserliche Preis" von 100,000 Fr. (für die jährlichen Ausstellungen) für Jedweden erreichbar, und wer ihn verdiene, hat nicht eine irgend bevorrechtete Jury zu entscheiden, sondern ein aus den Künstlern und von ihnen selbst gewählter Ausschuß. Auch in die Kunst führt das Kaiserreich mit seiner straffen Konsequenz das vote universel ein und fördert sie so nach seinen eigenen Grundsätzen, indem es zu verhindern sucht, daß eine bestimmte Schule eine übergreifende Machtstellung einnehme.

Doch alle diese äußerlichen Hülfsmittel vermögen nicht die Ideale zu ersetzen, welche die Seele in Schwingung bringen, die Phantasie befruchten und den Gestalten der Kunst das große Gepräge eines vom Geiste der Gesammtheit durchdrungenen Lebens geben. Höchstens mögen sie in einer schon vorgerückten Kunstepoche das junge Talent noch mehr anspornen, die Fertigkeit der Hand zur Virtuosität auszubilden und mit immer neuen Reizen den leicht abgestumpften Beifall des Publikums immer auf's Neue zu erringen.

Recension.

Hellas und Rom in Religion und Weisheit, Dichtung und Kunst. Auch unter dem Titel: Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung. Von Mor. Carriere. 2. Band. Leipzig, F. A. Brockhaus 1866.

Die große Aufgabe der Gegenwart und Zukunft ist, die geistige Bildung zum Gemeingut der Nationen zu machen. Das Licht, das in den Fächern erarbeitet ist, soll nach Möglichkeit in weitere Kreise geleitet und diesen gedeihlich werden. Von allem, was das Volk aufklären und zu besseren, höheren Gestaltungen des Lebens befähigen kann, soll es immer mehr Kunde erhalten.

Nichts ist gewisser, als die successive Erfüllung dieser Forderung. Dem Drange, zu geben, entspricht heutzutage das Verlangen, zu nehmen. Das Publikum will sich unterrichten, und die populären Schriften, welche ihm die Ergebnisse der Forschung zugänglich machen, gehören zu den beliebtesten. Der vorherrschend wissenschaftliche Charakter der allgemeinen Bildung für die Epoche, der wir entgegengehen, ist dadurch gesichert.

Es giebt aber zwei Arten, die Resultate der Specialforschung einem größeren Publikum zuzuführen: eine mehr äußerliche, die eine Verflachung des Gegenstandes in sich schließt, und eine im besten Sinne des Wortes philosophische, durch welche das Material vielmehr in helleres Licht gesetzt und in gewissem Sinne vertieft wird. Jene erste ist nicht zu vermeiden, und kann ebenfalls nützlich werden, indem sie wenigstens die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand richtet und immerhin ein Etwas von Wissen an die Stelle bisheriger gänzlicher Unwissenheit bringt. Die zweite ist selbstverständlich die eigentlich wünschenswerthe, und Bücher, die in ihr sich auszeichnen, haben wir alle Ursache nachdrücklich zu empfehlen.

In Carriere's „Hellas und Rom" besitzen wir ein solches Buch: genauer zu reden, die Fortsetzung eines solchen Unternehmens.

Carriere hat ein auf mehrere Bände berechnetes Werk begonnen, worin er die „Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung" und „die Ideale der Menschheit" vorführen will. Im Jahre 1863 erschien der erste Band unter dem besondern Titel: „Die Anfänge der Kultur und das orientalische Alterthum in Religion, Dichtung und Kunst". In „Hellas und Rom" giebt er uns den zweiten.

Der Verfasser besitzt alle Eigenschaften, die zum Gelingen einer solchen Arbeit zusammenwirken müssen: den offenen Sinn für die verschiedenen menschlichen Leistungen, die in den Kreis seiner Darstellung fallen, — den Geist, der alle gerecht beurtheilen und jede an ihrer Stelle im Entwickelungsgange nach Verdienst werthen will — das warme Herz und die Liebe zur Sache, die ihn zu lebensvoller, anziehender Schilderung befähigen — den umsichtigen Fleiß, der ihn nichts zu seinem Zwecke Gehöriges übersehen läßt — und endlich die organisatorische Kraft, welche die ganze Reihe von Aeußerungen des menschlichen Geistes in Ein zusammenhängendes Kulturbild verarbeiten kann.

Bei diesem Buche speciell hatte er auch noch den herrlichsten Gegenstand und die trefflichsten Vorarbeiten. Seine ästhetische Durchbildung konnte sich hier vorzugsweise bewähren. Es ist also nicht zu verwundern, daß er eben hier sein Bestes geleistet hat.

Wenn „Hellas und Rom" Theil ist eines größeren Ganzen, so ist es doch zugleich ein Ganzes für sich, indem es eine bestimmte, höchst reiche Kulturentwickelung von Anfang bis zu Ende schildert.

Carriere zeichnet Land und Volk, um die Schöpfungen und Entwickelungen darzustellen, in Religion, staatlichem Leben, Dichtung, Kunst und Philosophie. Die einzelnen Gegenstände sind in besonderen Abschnitten behandelt, aber ihre Zusammenhänge überall angegeben, so daß sich das ganze Kulturleben des alten Griechenlands und Italiens organisch vor uns aufbaut.

Wie sehr dem Verfasser seine philosophische und ästhetische Bildung, sein natürlich gerechter und empfänglicher Sinn zu statten kommen, zeigt sich im Einzelnen und Ganzen. Keine Spur von einseitiger Vorliebe zu dieser oder jener Lebensäußerung und Kunstweise! Wie freudig er Homer schildert und verherrlicht — er weiß uns ebenso Hesiod in seiner Eigenthümlichkeit ehrwürdig und

lieb zu machen. Wir erkennen in jenem den ritterlichen und specifisch poetischen, in diesem den volksmäßigen, moralisirenden und lehrenden Sänger. Dieselbe Unpartheilichkeit zeigt Carriere in Beurtheilung der Lyriker, der Tragiker und der Komödiendichter, der verschiedenen Künste und der Kunstweisen verschiedener Jahrhunderte. Unpartheilichkeit ist aber nichts anderes als Sachlichkeit. Je gerechter ein Buch ist, desto mehr entspricht es der Wirklichkeit, desto reicher spiegelt es diese; und je schöner die Wirklichkeit ist, desto besser wird in diesem Falle das Buch. Es thut wahrhaft wohl, mit dem Verfasser zu sehen, wie auch in Zeiten des Verfalls noch etwas eigenthümlich Schönes entsteht, das wir unter den Leistungen der Menschheit durchaus nicht missen möchten. Denn nicht nur das Erhabene und Erhaben-Schöne soll sein, auch das Reizende, Gefällige, Muntere, Niedliche hat seine Stelle, und es ergötzt uns in Momenten, wo wir nach leichterer Unterhaltung verlangen.

Soll ich zwischen den einzelnen Abschnitten unterscheiden, so muß ich mich nach „Homer" und „Hesiod" für besonders angesprochen erklären durch die melische Poesie (mit reichen Beispielen in trefflichen Uebersetzungen!) — die Architektur — die Philosophie des Geistes — die Tragödie — die Blüthe der Plastik — die alten Italiker und die Etrusker — das goldene augusteische Zeitalter.

Vorzüglich gelungen ist die Charakteristik der drei großen Tragiker Aeschylus, Sophokles und Euripides. Carriere, der alle Specialuntersuchungen über sie benutzt und mit seinen eigenen Ideen vermehrt hat, gewährt in sie neue, tiefere, schönere Einsichten; namentlich bekommt man die Ueberzeugung von einem größeren Reichthum des Euripideischen Geistes, als man früher anzunehmen gewohnt war. Der Standpunkt, den Euripides einnahm, verleitete zu subjektiver Willkür, gab aber auch Gelegenheit zu schönen Neuerungen, die Carriere hervorhebt. Trotz aller Schwächen ist dieser dritte griechische Tragiker ein wahrer Poet und deutet durch seine mehr individualisirende Charakteristik und durch seine Liebe zur Natur, durch sein dichterisches Gefühl ihrer Schönheit, auf die neuere Zeit und ihre eigenthümliche Kunstweise.

Unter den römischen Dichtern ist Virgil am anschaulichsten und ausführlichsten behandelt. Jeder Leser wird sich des ebenso klaren wie reichen Bildes freuen, das Carriere von dem großen Kunst-Poeten giebt.

In Bezug auf Horaz bin ich mit dem Verfasser nicht ganz einverstanden. Carriere zieht die Satiren und Episteln vor und weist auch in den Oden die satirische Ader nach. Ganz wohl! Aber diese Oden, wenn auch zum Theil nach griechischen Originalen gearbeitet, sind doch meist ächte Gedichte, und für uns noch dazu einzig in ihrer Art. Eine bestimmte Weltanschauung, ein bestimmtes Lebensgefühl und eine bestimmte Lebensführung sprechen uns daraus an, und ihre dichterische Geburt erweist sich für uns schon dadurch, daß wir sie immer auf's neue wieder mit Genuß lesen können.

Wir lernen Vieles aus diesem Buche Carriere's — und meist auf eine sehr anmuthende, herzerfreuende Weise. Namentlich Eine große Thatsache, die das gegenwärtige Geschlecht wieder verkennen will, tritt uns daraus entgegen: die innige Verbindung der Poesie und Kunst mit Religion auf der einen, mit Wissenschaft, Philosophie auf der andern Seite. Wir können den Schluß ziehen, daß auch bei uns die Künste nur wieder höher gehen werden, wenn der Geist in einer neuen, unserer Zeit vorbehaltenen Gotteserkenntniß eine neue Religiösität gewinnt und damit ein erhebendes, weihendes Element auch für Poesie und Kunst.

Von selber versteht sich, daß die wissenschaftliche Forschung noch nicht überall feststehende Resultate gewonnen hat, und daß auch in unserem Buche noch gar manches Hypothese ist, worüber erst künftige Untersuchungen begründetere Aufklärung werden geben können. Das mindert aber den Werth desselben in keiner Weise. Genug, daß außerordentlich viel Gesichertes hineingearbeitet ist und durch das Ganze nicht nur feststehende Thatsachen mitgetheilt, sondern auch die lebendigsten Anregungen gegeben werden. Man lernt in „Hellas und Rom" nicht nur die wissenswerthesten Dinge kennen, sondern auch richtig über sie denken und Schlüsse daraus ziehen, die für uns fruchtbar sind. Deshalb müssen auch wir, wie schon so manche Stimme in der Presse, dieses Werk als ein bedeutendes hervorheben, das jedem Gebildeten, nach Bildung Strebenden zu empfehlen ist.

M. M.

Korrespondenz.

Aus Dresden.

Die Gothik. — Aus den Sammlungen.

Im November.

Lieber Freund! Da ich das Glück hatte, einmal wieder ein paar Tage in dem vielbesuchten Dresden zuzubringen, so lassen Sie mich Ihnen einige von meinen Beobachtungen mittheilen, mit denen hoffentlich der Tourist Ihrem ständigen Berichterstatter nicht in die Quere kommen wird. Diese Mittheilungen betreffen zwei Dinge. Zum ersten die Gothik — die Gothik in Dresden!

Sie wissen, daß ich mit der Gothik persönlich nicht grade auf unfreundlichem Fuße stehe und mich ganz wohl mit ihr vertragen kann, aber was Dresden betrifft, so muß ich die Lanze gegen sie kehren. Und zwar geschieht dies für das Rokoko, diesen nun schon geraume Zeit depossedirten Regenten, auf den in den letzten Jahrzehnten auch alles hingeschlagen hat, ohne es in allem besser zu machen, der, ohne alle Freundschaft bei den hohen Kunstgewalten, nur noch in den Herzen seiner niedersten Unterthanen, im gewöhnlichsten bürgerlichen Hausgeräth, eine kaum noch bewußte Erinnerung sich bewahrt hat.

Wenn eine deutsche Stadt noch einen einheitlichen Baucharakter trägt, so ist es das alte Dresden. Ich sage dies selbst Nürnberg gegenüber, dessen gesammte kirchliche Kunst fast ausnahmslos mittelalterlich ist, dessen civile Bauten aber, zumal die Wohnhäuser und die Mauern, fast ebenso ausnahmslos der Renaissance angehören. Zwei entgegengesetzte Stile also halten sich hier die Wage. Dagegen ist in Dresden das ganze Mittelalter gleich Null; seine Kunst, soweit sie noch vorhanden ist, beginnt erst etwa mit dem Jahre 1550 oder kurz vorher, also überhaupt mit dem Aufleben der deutschen Renaissance, und endet gegen den Ausgang des 18. Jahrhunderts. Dieser Zeit von etwas über zweihundert Jahren aber können wir insoweit sicherlich einen harmonirenden Kunstcharakter zuschreiben, als Barockstil und Rokoko nicht als Gegner der Renaissance entstanden, sondern nur als eine Art üppiger Verwilderung aus ihr hervorgegangen sind und die Grundzüge dieser Abstammung noch auf das deutlichste an sich tragen. Ist das schon richtig, so wird in Dresden der harmonische Eindruck des architektonischen Charakters noch dadurch erhöht, ja zu einem geschlossenen gemacht, daß die Ueberreste der eigentlichen Renaissance fast unbedeutend sind im Vergleich mit dem, was die Zeit der Auguste im blühendsten Stil des Rokoko geschaffen hat. Ja diese Schöpfungen sind an Zahl, an Kunstaufwand, an Bedeutung so hervorragend und so originell in der Erfindung zugleich, daß Dresden als die eigentlichste und ächteste Stadt des Rokoko in Europa überhaupt betrachtet werden kann. Die Auguste erst haben Dresden geschaffen, seine große und seine kleine Kunst, seine Kirchen und Paläste, seine Sammlungen, seine Figuren in Stein und seine Figürchen in Porzellan. In diesem Sinne ist Dresden ein Ganzes und giebt ein harmonisches Bild, das wahrlich, wie das Rokoko überhaupt, nicht blos kulturhistorische Reize besitzt.

Was also in Dresden diesem Geiste widersprechend gebaut wird, das stört seinen Charakter, ist ein Flecken auf dem Bilde und verringert seinen Reiz. Damit will ich jedoch für die Neubauten in Dresden nicht etwa das Rokoko, wie es in der Ungebundenheit des Zwingers lebt, empfohlen haben; man kann und muß die wilden Auswüchse abschneiden und auf eine edle, blühende Renaissance zurückkehren, wofür uns die besten Muster auf der Heidelberger Burg im Otto-Heinrichs- und im Ruprechtsbau erhalten sind, eine Renaissance, von deren zierlicher Ornamentik im Stil der Kleinmeister auch das Schloßthor in Dresden noch einige Ueberreste bewahrt. Man muß das Rokoko auf seinen edlen Ursprung zurückführen, ohne eine disharmonirende Wirkung eintreten zu lassen. Das ist es, was Semper mit seinem Theater und der Galerie richtig erkannt und durchgeführt hat.

Weichen hiervon schon die nüchternen Zinshäuser des englischen Viertels mit wenigen Ausnahmen durch ihre moderne Charakterlosigkeit ab, während einzelne Landhäuser sich der Stadt und der Natur gefällig anschließen, so ist vollends die Gothik an diesem Orte ganz und gar unangemessen. Sie ist auch glücklich fern gehalten worden, bis sie in jüngster Zeit in zwei Hauptbauten Platz gegriffen hat, in dem Gebäude des Gymnasiums der Kreuzschule und in der Restauration oder dem Zubau der Sophienkirche. Müssen wir diese beiden Bauten schon deshalb an diesem Orte verwerfen, blos weil sie gothisch sind, so haben wir uns auch noch insofern gegen sie zu erklären, weil sie ihren Stil ungenügend in Anwendung gebracht haben.

Wer in Dresden gothisch bauen will, der muß bedenken, daß er in anderem Stil Werke neben seinem Werke findet, die, was immer ihre Fehler sein mögen, von bedeutender architektonischer Wirkung sind, ja selbst wie der Zwinger von origineller Phantasie und unter Umständen von poetischer Kraft Zeugniß ablegen. Er muß also trachten, ihnen mit gleicher Wirkung, mit gleichen Kräften entgegen zu treten, soll sein Werk sich neben jenen behaupten. Das gilt aber durchaus nicht von dem jedenfalls auf das Bedeutende angelegten Anbau der alten gothischen Sophienkirche, die eine Façade mit zwei durchbrochenen Thürmen erhalten hat. Diese an sich schon in ihrer Art unschöne, mit schmucklosen Fenstern versehene Kirche, die mit ihren zwei gleichhohen Schiffen unvollendet erscheint

und durch Zubauten entstellt ist, verdiente kaum, durch eine solche Restauration aus ihrer Unbedeutendheit herausgehoben zu werden. Zudem sind Façade und Thürme phantasielos langweilig komponirt und die letzteren machen, ohne leicht und elegant zu sein, neben ihren Rivalen auf der katholischen und der Frauenkirche den Eindruck von Gerüsten oder von Gitterpyramiden, an denen man Wein zu ziehen pflegt. Auch Einzelheiten sind tadelnswerth: so sind Heiligenfiguren über Fialen gestellt, als sollten sie von unten her darauf gespießt werden.

Das andere, schon etwas länger vollendete gothische Gebäude, das Gymnasium, hat zwar nicht die imponirenden Rivalen neben sich, dessenungeachtet kommt es aber nicht zu glücklicher Wirkung. Der Hauptfehler ist der, daß der Kirchenstil auf den Civilbau übertragen ist; die Hauptfaçade, welche jedenfalls bedeutende Prätentionen macht, ist die Seitenfaçade einer Kirche, welche als spanische Wand vorgestellt ist. Die Spitzbogenfenster, welche überhaupt schwerlich am Platze sein dürften, sind nur scheinbar das, was sie vorstellen, denn sie werden eigentlich nur malerisch gebildet durch einen weißen Stein, der sich vom gelben abhebt; beide bilden eine Fläche: kein Rundstab, keine Hohlkehle, nichts scheidet sie, nur allein die Farbe. Doch solche Einzelheiten zu beurtheilen, sollte nicht unsere Aufgabe sein.

Der zweite Punkt, den ich zur Besprechung bringen wollte, betrifft die Sammlungen. Ich meine nicht die Bildergalerie, welche gegenwärtig in ihrem prachtvollen Bau mit anständiger Liberalität dem Publikum geöffnet ist, sondern die Sammlungen für die Kleinkünste, das grüne Gewölbe, das historische Museum oder die alte Rüstkammer und das japanische Museum. Nimmt man diese drei Sammlungen und rechnet man dazu das dem Alterthumsvereine gehörige Museum im großen Garten, welches für manche Zweige der mittelalterlichen Kunst höchst lehrreich ist, so ergeben sie ein Museum für die Kunstindustrie, welches, obwohl einzelne Lücken zu ergänzen wären, dennoch sowohl an Reichthum wie an Schönheit der Gegenstände wohl vergebens seines Gleichen suchen würde und dem Lande selbst vom höchsten Nutzen sein könnte. Dieser letztere aber, der reelle Nutzen für das Land, mögen wir ihn nun in erhöhter Nationalbildung oder in den lehrreichen und nachahmungswerthen Mustern für die Kunst- und Luxusindustrie, oder richtiger in beidem zugleich und in der daraus hervorgehenden Erhöhung des Nationalwohlstandes suchen, dieser Nutzen ist unter den gegenwärtigen Umständen ganz und gar undenkbar. Sachsen hat gar nichts von diesen Sammlungen.

Es fällt mir nicht ein, damit etwa den Beamten derselben irgend einen Vorwurf machen zu wollen. Die Sammlungen leiden an gänzlich überlebten Einrichtungen, die noch von veralteten Ansichten, z. B. daß ein Kunstwerk durch seine Benutzung und Kopirung an seinem Werthe verliere, getragen werden, und sodann auch an unzureichenden, ja ganz unangemessenen Lokalitäten. Was zunächst diesen zweiten Punkt betrifft, so ist z. B. die Porzellansammlung, die in ihrer Art so großartig und einzig dasteht, im s. g. japanischen Palais buchstäblich im Kellergeschoß untergebracht, wo sie ebenso des Lichts wie der Luft entbehrt, ein Umstand, der freilich den glasirten Gegenständen, wenn sie nicht gekittet oder sonst, wie allerdings der Fall, künstlich zusammengesetzt sind, wenig schadet, aber auch jeden Nutzen aufhebt. Das historische Museum mit seinen reichen und wundervollen Metallarbeiten ist ebenfalls nicht zu benützen, denn die Räume des Zwingers sind im Winter unheizbar und im Sommer erlaubt der Besuch kein Studium und keine Zeichnung und Nebenräume sind nicht vorhanden. Das Gleiche ist der Fall mit dem grünen Gewölbe.

Vor allem hinderlich und gänzlich im Widerspruch mit der modernen Auffassung von der Bedeutung der Museen und Sammlungen ist aber die Art, wie allein, man kann nicht sagen, die Benützung, sondern nur die Besichtigung erlaubt ist. Bekanntlich werden alle Besucher für schweres Eintrittsgeld von den Beamten unter erklärenden Bemerkungen hindurchgeführt. Das ist weder für die Beamten eine angenehme oder würdige Art, zumal diese theilweise auf das Erträgniß angewiesen sind, noch ist es für die größere und bessere Zahl der Besucher wünschenswerth und ersprießlich. Wer als Kenner kommt oder um zu studiren, muß eben alles mitnehmen, was geboten wird, und hat nicht die Möglichkeit, seine Aufmerksamkeit dem, was ihn interessirt, zuzuwenden, wenn er sich nicht der wohl gern gewährten Freundlichkeit der Beamten zu erfreuen hat. Das sind naturgemäß Ausnahmen. Die Folge ist denn auch die gewesen, daß diese herrlichen Sammlungen, anstatt den Heimischen eine Quelle des täglichen Genusses und der Belehrung, anstatt der heimischen Industrie eine Quelle des Schönen, eine unerschöpfliche Fundstätte des Mustergültigen zu sein, man kann geradezu sagen ausschließlich nur für die Fremden, für die Touristen existiren.

Ein solcher Zustand konnte wohl aus alten Zeiten in die Gegenwart herüber kommen, aber man darf sich der Einsicht nicht verschließen, daß er nicht lange mehr bestehen kann, es sei denn auf Kosten des Landes. Museen dieser Art sind für ein Industrieland, wie es Sachsen im eminentesten Sinne des Worts ist, kein Luxusartikel, sie sind eine pure Nothwendigkeit, und in kürzester Frist wird das gefühlt werden. Die jüngste Geschichte unserer Tage hat es bewiesen, wie jetzt jedermann weiß, daß „Wissenschaft Macht ist"; sie hat es positiv und negativ bewiesen, und grade dort, wo das Wort gesprochen worden, hat die Verachtung der Wissenschaft sich bitterlich gerächt. Ebenso richtig aber ist der Satz: Kunst ist Wohlstand, und wenn dieser Satz auch weniger schlagend bewiesen ist

und wenn er auch heute noch wenig begriffen und in das Praktische übersetzt wird, so hat doch nicht bloß die Geschichte der französischen Kunstindustrie, sondern vor allem haben die Erfahrungen der großen Ausstellungen und die Erfolge der englischen Bestrebungen seine Wahrheit bekräftigt. Letztere haben aber auch den Weg gezeigt, auf welchem der Satz lebendig zu machen und der Erfolg garantirt ist, und dabei wirken die Museen in erster Linie mit.

Ich konstatire mit Vergnügen, daß diese Wahrheit sich auch in Sachsen Bahn zu brechen beginnt, und daß man daran denkt, bei der projektirten Uebertragung des historischen Museums in die alten Räume der Bildergalerie ihr praktisch Rechnung zu tragen. Es dürfte das bei der hohen Bedeutung der sächsischen Industrie um so nothwendiger sein, als gerade in Sachsen, wenn uns unsere Beobachtungen nicht täuschen, weder der Geschmack in der Industrie zu Hause ist, noch auch das Publikum viel Antheil daran nimmt, ein Umstand, der bei den außerordentlichen Anstrengungen, die anderswo gemacht werden, sich leicht rächen könnte. Und grade in Dresden ist mehr als irgendwo anders ein vorzügliches Material zu einem Kunstindustriemuseum vorhanden, nur daß man freilich bei dem historischen Museum, dessen außerordentliche Kunstschätze doch höchst einseitig sind, nicht stehen bleiben darf. Auch müßte man für die Benützung den größtmöglichen Liberalismus als Grundprinzip aufstellen und vor allem die praktische Verbindung zwischen der lebendigen Produktion, dem Publikum und der Sammlung herzustellen wissen. **Jacob Falke.**

Notiz.

Die Façade der Domkirche in Gratz (Steiermark) ziert ein großes Wandgemälde (20′ lang 8′ hoch) eines unbekannten Künstlers aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Das Bild ist gestiftet worden im Jahre 1480 nach den Türkenkriegen, die Pest und Hungersnoth im Gefolge hatten, und wahrscheinlich vor 1490 vollendet. Es ist al fresco gemalt, mit Tempera aufgehöht, und gilt mit vollem Recht als das bedeutendste Werk deutscher Monumentalmalerei in Steiermark. Herr H. Schwach in Gratz hat das Gemälde in der Größe des Originales sehr sorgfältig kopirt; der Karton ist gegenwärtig im österreichischen Museum zu Wien aufgestellt.

Das Gemälde zerfällt in zwei, durch eine große Längen-Inschrift deutlich getrennte Theile. Die obere Hälfte zeigt die heil. Dreifaltigkeit, die „großen Fürbitter“ Maria und Johannes zu beiden Seiten, hinter welchen sich im Halbkreise die Chöre der Erzväter und Heiligen schaaren. Unterhalb dieser Gestalten sind die neun Engelchöre in einem großen Bogen dargestellt. Das von diesem Bogen gebildete Kreissegment ist benützt zu einer Darstellung, in deren Mitte sich der Papst und der heil. Franziscus und Dominicus befinden. Rechts vom Papst ist die geistliche Macht, vom Kardinal und Erzbischof bis zum Diakon und Laienbruder herab, zur linken Seite des Papstes die weltliche Macht, Kaiser und Kaiserin, der Adel und die verschiedenen Stände geschildert.

Unterhalb des Schriftbandes sind in drei Fächern die Türkeneinfälle, die Pest und die Heuschreckennoth dargestellt. Diese drei Bilder entsprechen in der Anordnung den drei Lanzen, welche Gott Vater in der Hand hält, und auf welchen sich die Worte „Hunger, Schwert und Pestilenz“ befinden. Wir haben es daher in diesem Wandgemälde mit der Darstellung des göttlichen Strafgerichtes in der Auffassung des Mittelalters zu thun, nach welcher Noth und Drangsale des menschlichen Lebens als eine Heimsuchung Gottes aufgefaßt wurden, zur Befestigung der sittlichen Kraft und zur Erweckung religiöser Gefühle im Menschen.

Das Gemälde hat nicht bloß ein lokales Interesse. Diejenigen, welche sich mit der christlichen Typologie des Mittelalters beschäftigen, werden an dieser Darstellung der heil. Dreieinigkeit lehrreiche Wahrnehmungen zu machen Gelegenheit haben. Dazu kommt die artistische Bedeutung des Bildes. Einzelne Gestalten desselben sind voll Würde und Reiz und die Figuren, welche aus dem Leben entnommen sind, in hohem Grade charakteristisch.

Der Künstler ist unbekannt; den fleißigen Forschern in der Landesgeschichte Steiermarks ist es bisher nicht möglich gewesen, das Dunkel aufzuhellen, welches über dem Meister des „göttlichen Strafgerichtes“ ruht. Das unterliegt indeß wohl keinem Zweifel, daß man es bei diesem Werke mit einem Künstler zu thun hat, der sich in der flämischen Schule gebildet, oder wenigstens von dorther seine Richtung empfangen hat. Das Vorkommen eines Einflusses der van Eyck-Memling'schen Schule auf Steiermark stünde in diesem Wandgemälde nicht vereinzelt da und es wäre zu wünschen, daß man den Spuren dieser Thatsache weiter nachforschte.

Der Zustand des Fresko-Gemäldes ist derart, daß eine Erhaltung dringend nöthig erscheint, vor Allem aber ist zu wünschen, daß die sehr schöne und getreue Kopie des Malers Schwach für die Landes-Galerie angekauft werde. Es wäre wirklich gar nicht zu begreifen, wozu solche Anstalten vorhanden wären, wenn sie sich so redlichen Bemühungen und Arbeiten gegenüber gleichgültig verhalten würden. **E.**

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Albert Zimmermann delin. | K. B. Post sculp

Die Findung Mosis.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig | Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Die Findung Mosis,

Oelgemälde von Albert Zimmermann in der Galerie des Freiherrn v. Schack zu München.

Mit einer Radirung.

Der echte Landschaftsmaler muß im Stande sein, die Natur so zu sagen mit zweierlei Augen zu sehen. Das eine Mal ist er nichts Anderes als der Porträtmaler der Natur: er greift aus der Fülle des vegetativen Lebens ein einzelnes Objekt, eine Species, eine Oertlichkeit von charakteristischem Reiz oder ein Phänomen heraus und sucht es in der vollen Eigenthümlichkeit seiner konkreten Erscheinung mit allen Wind- und Wetter-Furchen im lebendigen Mienenspiel des Lichtes vor uns hinzuzaubern. Die Naturstudie, das Motiv, die Vedute und, als höchstes Ergebniß, die sogenannte Stimmungslandschaft gehören in diese Reihe; bei ihnen allen liegt das Hauptgewicht auf der individuellen Anschauung, auf dem Besonderen, Subjektiven. Das Gegentheil ist bei der anderen Art landschaftlicher Anschauung der Fall, die wir die historische zu nennen pflegen. Sie lehnt sich gewissermaßen an die Stimmungslandschaft an; bei beiden ist es ein geistiger Inhalt, welcher in die Natur hinein-empfunden oder -gedacht wird; man könnte daher versucht sein, die Stimmungslandschaft ohne Weiteres der historischen beizuordnen. Aber diese letztere hat es vorzugsweise mit dem geistigen Inhalt einer großen Gesammtheit, mit der Welt, als Bühne der Menschengeschichte betrachtet, und zwar nicht mit einer willkürlich gefärbten, sondern mit der durch die Tradition gegebenen Auffassung derselben zu thun. Daher die Wahlverwandtschaft zwischen historischer Landschaft und Architektur; beide spiegeln den allgemeinen Geist der Zeiten und Völker; von einer historischen Landschaft sagen wir mit Vorliebe: wie großartig baut sie sich auf! Und es ist ja bekannt, daß uns die großen Architekturstile der Vergangenheit, der ägyptische z. B. und auch der griechische, oft nur wie das geistig belebte Antlitz, wie das Auge des Naturkörpers erscheinen, den der Geist jener Nationen sich erbaut. In dieser Allgemeinheit und Unpersönlichkeit ihres geistigen Inhalts liegt nun aber auch die große Schwierigkeit und Gefahr für die historische Landschaft geborgen: die Gefahr, anstatt groß und stilvoll, dekorativ, konventionell oder schlechthin langweilig zu werden. Der starke Geist, der jeden Stoff bei seiner Wurzel packt, und dessen Schaffen immerdar ein aus dem Inneren Herausgestalten ist, braucht freilich um diese Gefahr nicht besorgt zu sein. Aber die Götter und Helden geringerer Ordnung, die Nachgeborenen und Unfertigen darf man wohl daran erinnern, daß das treue, stete, liebevolle Einzelstudium

der Natur für den stilistischen Landschafter, wie das Porträtiren für den Historienmaler, die sicherste Schutzwehr gegen den Manierismus und die Leerheit ist.

„Wie sehn' ich mich, Natur, nach dir,
Dich treu und lieb zu fühlen!
Ein lust'ger Springbrunn, wirst du mir
Aus tausend Röhren spielen."

So hat wohl jeder echte Künstler mit Göthe schon empfunden. So sehen wir es auch in dem Schaffen unserer bedeutendsten Meister der stilistischen Landschaftsmalerei, in den Werken eines Rottmann, Preller, Schirmer bestätigt. So lehrt es täglich durch Wort und Werk der treffliche Künstler, von dessen in jüngster Zeit entstandenen Schöpfungen wir in dem schönen Gemälde der Schack'schen Galerie ein Beispiel geben*). Ja, bei keinem der ebengenannten Meister dürfte die Vereinigung von Stil und Natur in höherem Grade zur Eigenthümlichkeit des gesammten Schaffens geworden sein als bei Albert Zimmermann.

Das äußerlich bewegte Leben, das dieser Meister geführt hat, die wechselvollen Schicksale, die ihn zum Unterschiede von seinen in München ansässig gewordenen jüngeren Brüdern aus den dortigen Kreisen zunächst an die Mailänder Akademie, dann als Professor der Landschaftsmalerei nach Wien geführt haben, sind hiebei gewiß nicht außer Acht zu lassen. Der wiederholte Wechsel der Lebens- und Lehrerstellung ist überhaupt für die Natur des Deutschen, der sich an die Scholle, worauf er lebt, nur allzu gern mit allen Fasern der Seele festzusaugen liebt, ein oft erwünschter Hebel geistiger Steigerung. Man sollte schon aus diesem Grunde die absolute Freizügigkeit und das Berufungswesen, wie es an unsern Universitäten sich so segenbringend erweist, auch an den Hochschulen der Kunst, an unsern Akademien und technischen Lehranstalten, mehr und mehr einzubürgern suchen. Wer auf einer solchen Wanderung seine Stammesnatur und persönliche Eigenart einbüßt, hatte wohl wenig davon zuzusetzen. Der Mann aus ganzem Holz kann durch die mannigfache Berührung mit der Welt nur an Elasticität und Schnellkraft des Geistes gewinnen. Niemand, der nicht gleich bei der ersten persönlichen Begegnung mit dem Schöpfer unseres Bildes durch die Schichten bayerischer und wienerischer Ausdrucksweise hindurch den alten Kern sächsischen Wesens erkennen würde. Nicht nur in der unverwischbaren Grundfarbe seines Dialekts, auch in der sprudelnden Beweglichkeit seines Geistes, in der Unermüdlichkeit seines Schaffens, drückt ein gewisser Gegensatz gegen die behäglichere bayerische Natur sich aus. Aber gleichwohl hat Albert Zimmermann die geistige Nahrungsquelle seiner Kunst in München gefunden. Und es ist gewiß nicht nur in seinen intimen Beziehungen zu den älteren Künstlerkreisen der bayerischen Hauptstadt, es ist vielmehr in einer gewissen geistigen Uebereinstimmung zwischen dem dortigen Kunstleben und der Natur unsres Meisters begründet, wenn wir ihn zu jeder Ferienzeit von Wien gen München wandern und auch, während er an der Donau weilt, oft mit Sehnsucht nach den Kuppen des bayerischen Hochgebirges hinüberschauen sehen.

München liegt, namentlich wenn man seine künstlerischen Sommervorstädte am Chiemsee und Starnbergersee mit einrechnet, in der unmittelbaren Nähe dieses Gebirges, die Stirn gegen Süden gekehrt. Es ist kein Zufall, daß Rottmann, der größte Landschaftsbaumeister der neueren Zeit, im Anschauen jener schöngefugten Bergwände erzogen wurde.

*) Die nebenstehende Radirung wurde bereits vor der Beendigung des Oelgemäldes nach dem photographirten Karton unter den Augen des Meisters ausgeführt, sie weicht jedoch nur in einem unwesentlichen Punkte, nämlich in der Zeichnung eines der gegen den Tempel zugekehrten Baumzweige, von dem inzwischen vollendeten Bilde ab.

Albert Zimmermann hat von dorther die Motive und Studien zu einer Reihe seiner großartigsten Gebirgsbilder entnommen: ich nenne die grandiose Felsenlandschaft mit kämpfenden Kentauren und den prachtvollen Wasserfall in der Münchener neuen Pinakothek, den Bergsturz in der Sammlung des Baron Stieglitz in St. Petersburg und die mehrfach ausgestellte große Naturstudie des Obersee's bei Berchtesgaden. Wenn auch in manchen seiner vollendetsten kleineren Bilder, z. B. in der stimmungsvollen Weserlandschaft, die vor Kurzem die Runde durch die deutschen Kunstvereine machte und jetzt in den Besitz eines böhmischen Cavaliers übergegangen ist, die Niederungen Norddeutschlands dem Künstler ebenfalls ihren Tribut entrichtet haben, so bleibt doch der Süden mit seinen großen plastischen Formen und mit der Klarheit und Wärme seiner Lufttöne das von ihm entschieden bevorzugte Terrain. Selbst für die düstern Stimmungsbilder, für die brütende Dämmerungspoesie der Ebene, wie sie Albert Zimmermann in einigen seiner Kompositionen zu Goethe's Faust und in mehreren Entwürfen biblischer Gattung uns enthüllt, scheint ihm die rauhe oberbayerische Ebene nicht wenige Motive geboten zu haben.

Unsere „Findung Mosis“ tritt freilich aus diesem Zusammenhange heraus. Sie zeigt wohl auch, mit welcher Treue der Künstler der Natur zu folgen weiß, aber sie kann uns auch beweisen, wie er in seinen historischen Landschaften vor Allem das geistige Gewicht des Stoffes in die Waagschale wirft und das Maß natürlicher Mittel, die er aufwendet, danach einrichtet. Zur Darstellung dieser Scene durch die Mittel der historischen Landschaft ist immerhin die von jedem Beschauer eo ipso geforderte allgemeine Kenntniß der Bodenbeschaffenheit und Vegetation Aegyptens nothwendig. Nur darf diese geographische Richtung nicht als die künstlerische Hauptsache behandelt werden. Der alte Koch, der deshalb durchaus kein Verächter des Naturstudiums war, wie seine zahlreichen Skizzen- und Studienbücher beweisen, ließ einmal zwei Besucher seines Ateliers, die an einer seiner Landschaften besonders die „Natürlichkeit“ eines Baumes bewunderten, seine Ansicht über diesen Punkt auf drastische Weise fühlen. „Nicht wahr, ein schöner Wallnußbaum?“ fuhr er den Einen an, und dann gleich in einem Athem: „Nicht wahr, ein prächtiger Eichbaum?“ den Andern; den Effekt kann man sich denken. Deshalb soll nun aber der historische Landschaftsmaler uns keineswegs die völlig individualitätslose Natur, er soll uns nicht etwa nur das Allgemein-Pflanzliche — wenn dieser Ausdruck erlaubt ist — oder den „Baum an sich“ malen. Die konkrete Naturnachahmung darf nur nicht der eigentliche Zweck, sie muß vielmehr das Mittel sein, wodurch uns der historische Charakter der gewählten Scene zu vollerem Bewußtsein gebracht wird. So ist es nur eben in dem Werke Albert Zimmermann's gehalten. Vorne das Nilufer mit dem Lotos auf dem kaum bewegten, schilfbewachsenen Gewässer, im Mittelgrunde die Gruppe der Sykomore und Dattelpalme, rechts die Pylonenstirn mit den ruhenden Sphinxen davor und endlich im Hintergrunde links die Fernsicht auf die von der Abendsonne beleuchteten Pyramiden: das sind die einfachen, Jedem verständlichen Züge, welche die Lokalität charakterisiren. Aber das Wesentliche ist, daß über dem Ganzen der Komposition jener Geist schlichter Einfachheit und Kindlichkeit ausgebreitet liegt, welchen auch die Erzählung der Bibel athmet, so daß wir den Vorgang selbst, den die Staffage uns vorführt, wie aus dem Munde des biblischen Erzählers zu empfangen meinen. Zugleich mit der Beschränkung auf das Wenige und Wesentliche war namentlich die Vermeidung des eigentlich Heroischen und Großartigen dem Künstler vorgeschrieben. Denn das Wesen der biblischen Erzählungen ist nicht eigentlich episch im vollen Sinn des Wortes; es grenzt, wie auf ähnliche Weise Herodot, an's Märchen und an das Idyll, und eine solche biblische Idylle hat uns Albert Zimmermann hier geschaffen.

Besonders glücklich erscheint hiebei das Verhältniß von Landschaft und Staffage gelöst: bekanntermaßen der schwierigste Punkt in dieser gemischten Gattung. Die Figuren drängen sich räumlich keineswegs vor, ohne deßhalb als rein dekoratives Nebenwerk aufzutreten. Die Tochter Pharao's, die sich erbarmungsvoll und hastig zu dem Kleinen herniederbeugt, der ihr lustig das Aermchen entgegenstreckt, die Neugier und Sorgfalt der Begleiterinnen und die Schwester des Vaters, die ferne hinter dem Buschwerk steht, um unbemerkt zu sehen, was vorgeht, veranschaulichen den Vorgang in ansprechender, bisweilen an ältere klassische Meister erinnernder Weise. Aber die Landschaft und die durch sie im Beschauer erzeugte Stimmung behält nichtsdestoweniger das Uebergewicht über die eigentliche Handlung; und einer von beiden Theilen muß nachgeben, wie wir wissen, wenn eine Verständigung erzielt werden soll. So thut es denn hier der figürliche Theil. Er spielt gleichsam die Rolle des Textes im Liede. Ohne zu hindern, daß wir das Lied als rein musikalisches Kunstwerk empfinden, begnügt sich der Text damit, wenn hie und da ein bezeichnendes Wort aus den Tönen heraus vernehmbar wird und uns erinnert, daß es denn doch die Dichtung war, die den Anlaß zu der Entstehung des Ganzen geboten.

C. v. Lützow.

Die französische Malerei seit 1848,

mit Berücksichtigung des Salons von 1866.

Von **Julius Meyer.**

II.

Der neueste Idealismus und die Malerei der schönen Form.

Mit Abbildung.

1.

Erste Gruppe. Die Ausläufer der strengeren Richtung.

Wohl machte seit Ende der vierziger Jahre die historische Malerei im weiteren Sinne des Wortes — d. h. die auf ideale Formenschönheit gerichtete monumentale Darstellung der Mythe und Geschichte — einige neue Anläufe; doch, wie sich nach den Verhältnissen erwarten ließ, sie brachte es nicht mehr zu einem dauernden Aufschwung. Eine nicht unbedeutende Schule bildete Anfangs der fünfziger Jahre Thomas Couture, auf den man seit seiner „Romains de la décadence“, dem Hauptbilde der Ausstellung von 1847 (jetzt in der Galerie des Luxembourg), große Stücke gesetzt hatte. Er schien an die Stelle Delaroche's zu treten und gleich ihm auf die zeitgenössische Kunst einen großen Einfluß ausüben zu sollen. Jenes Gemälde schildert in einem üppigen Gelage mehr oder minder nackter Frauen und Männer eine römische Orgie etwa aus den Zeiten Domitians (nach der bekannten Stelle Juvenals: saevior armis luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem) und will zugleich in der blasirten Wollust der noch immer schönen Nachkommen eines edlen Geschlechtes den nahen Untergang jener großen Welt versinnlichen. Allein der künstlerische Werth ist weit mehr auf die Behandlung gelegt, als auf die monumentale Verkörperung eines in die Geschichte tief eindringenden Gedankens. Der Gegenstand war dem Künstler bequem, weil er die der Trägheit eines ohnmächtigen Genusses

DIE PERLE UND DIE WOGE. VON P. BAUDRY.

(Geburt der Venus.)

Verlag von E. A. Seemann.

überlassenen Gestalten nicht durch eine tiefere Beziehung zu verknüpfen brauchte, und doch war das Interesse des Publikums durch einen pikanteren Reiz in Anspruch genommen, als wenn er blos fröhliche Menschen in festlichem Zusammensein nach der Weise der Venetianer geschildert hätte. Namentlich aber paßte die Art der Ausführung für die Darstellung dieses gleichsam ausgebrannten Lebens und schien fast darauf berechnet, wenn nicht vielmehr der Vorwurf nach der Behandlung, die dem Maler eigenthümlich war, gewählt schiene. Seine Weise, eine warme, satte Farbenwirkung hervorzubringen, indem er auf einen körnigen Grund von zerriebenen Tönen mit dem Pinsel bald derb impastirend, bald nur leise übergehend spielte, und dem Fleisch im heißen trockenen Sonnenlichte mit verbrannten Schatten eine besondere Gluth zu geben, diese Art paßte wohl für die Erscheinung der vom Feuer der Sinnlichkeit verzehrten Römer. In Wahrheit aber verhielt sich Couture's Darstellungsweise gleichgültig zum Gegenstand. Worauf es ihm ankam, das war von allen Anderen sich zu unterscheiden durch sein technisches Geschick, durch seine Kenntniß des Metiers, die er allerdings besaß, und die Neuheit seiner Proceduren; andererseits aber durch die Verbindung eines kräftigen Kolorits mit gewandter Zeichnung auch den idealen Figuren den körperhaften Schein der Wirklichkeit zu verleihen. Auf die Mittheilung von gewissen Fertigkeiten und einer effektvollen Behandlungsweise der Form lief denn auch seine Bedeutung als schulebildender Meister hinaus. Der Einfluß, den er durch solche Mittel auf das jüngere Künstlergeschlecht übte, konnte nicht heilsam sein, und ich kenne manche seiner Schüler, die, von Haus aus tüchtige Talente, später bei reiferer Einsicht sich beeilten, von dem, was sie in seinem Atelier gelernt hatten, das Meiste wieder zu vergessen. Auch war er schnell verbraucht, wie denn die neueste Zeit manche begabte Naturen mit erschreckender Schnelligkeit aufzehrt. Schon seine Kirchengemälde in St. Eustache bewiesen, daß es ihm, ganz abgesehen von tieferer Empfindung, auch am Ernst der künstlerischen Anschauung fehle. Hier ebenfalls das Bestreben nach moderner malerischer Wirkung, nach realistischer Sattheit des Kolorits und nach bloß natürlicher Lebendigkeit der Erscheinung; dazu eine nur auf äußerlichen Reiz angelegte Gruppirung und ein gewaltsames Herausheben der Form durch derb hingesetzte Umrisse. Was er sonst aus eigenem Antriebe hervorbrachte, kennzeichnet sich fast immer durch eine gewisse Bedeutsamkeit des Inhalts, die in's Gedankenhafte spielt und zugleich sinnliche Reizmittel zuläßt („l'amour de l'or", „la courtisane moderne"). Es kann nicht Wunder nehmen, daß eine Kunst, welche auf die Behandlungsweise so großes Gewicht legt, gerade durch ihre Gleichgültigkeit gegen den Stoff doch wieder getrieben wird, nach einem solchen Gegenstand zu suchen, der ein besonderes, noch über die Erscheinung hinausragendes Interesse bietet. Couture übrigens hat nicht wenig mitgeholfen, die neueste Malerei auf jene Bahn zu lenken, auf der ihr die Virtuosität der Mache und das Herausheben der subjektiven Geschicklichkeit als das wesentliche Ziel des Künstlers gilt.

Seitdem hat sich innerhalb der historischen Richtung kein Meister mehr gefunden, der mit durchgreifender Anschauung eine Schule um sich gebildet hätte. Jedoch sind tüchtige Talente aufgetreten aus den Schulen von Ingres, Delaroche und Cogniet, und noch die neuesten Jahre haben guten Nachwuchs gebracht. Künstler, die gern aus der Idealwelt der Mythe und Sage ihre Stoffe nehmen und in ihren Gestalten mit der klassischen Formenschönheit den unverholenen sinnlichen Reiz natürlichen Lebens zu verbinden suchen, jeder bemüht, es in dieser Mischung zu einem originellen Ergebniß zu bringen. Sie lassen sich in zwei Hauptklassen theilen, je nachdem sie mehr an einer idealen Auffassung und geläuterten Form festhalten, oder lieber im Einklang mit den Sitten ihrer Zeit die gestaltenfrohe Welt der Antike und die Schönheit des menschlichen Körpers benutzen, um da an

das anmuthig sinnliche Spiel eines üppigen Naturlebens mit modern verfeinerter Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Natürlich grenzen sich diese beiden Klassen nicht so scharf von einander ab, daß sie Gegensätze bilden, denn ihre Anschauung beruht auf einem gemeinsamen Grunde; auch steht zwischen ihnen eine vermittelnde Gruppe. Auf alle diese Künstler — deren, die sich einen Namen gemacht haben, ist es eine gute Anzahl — näher einzugehen, gestattet mir der Raum nicht; ihre nähere Charakteristik wird die zweite Hälfte des oben gedachten Werkes bringen, hier kann ich nur die hervorragenden Talente und die gemeinsamen Züge herausheben.

Zu den Meistern der strengeren Anschauung gehören vor Allen der früh (1859) verstorbenen Léon Bénouville und Adolphe Bouguereau. Der Erstere, nach den italienischen Meistern, namentlich den älteren, tüchtig gebildet, ist eigenthümlich durch den wahren und getragenen Ausdruck inniger Gemüthsstimmungen, die auch in der Gruppirung einfach und maßvoll sich aussprechen (sein schönstes Bild: der sterbende Franciscus von Assisi seine Geburtsstadt segnend, im Luxembourg). Der Andere strebt insbesondere in der Darstellung nackter mythologischer Gestalten oder idealer Figuren, welche allgemein menschliche Beziehungen veranschaulichen, nach stilvoller Breite und Größe der Form, sowie nach rhythmischer Anordnung, ohne indessen auf eine gewisse Ueppigkeit des Körpers und ein zwar nicht tiefgestimmtes, doch lebhaftes Kolorit zu verzichten (Darstellungen aus dem Bacchantenkreise, Philomele und Prokne, der erste Streit und der erste Friede, beide Male eine noch jugendliche Mutter mit zwei nackten Knaben, Charitas u. s. f.). Auf der Ausstellung von 1866 waren von ihm als Gegenstücke zwei schöne Weiber aus der römischen Kampagna mit ihren Kindern spielend („erste Liebkosungen" und „Begehrlichkeit"), auch diese mit idealer Auffassung aus dem national bestimmten Typus in die geläuterte Welt des allgemein Menschlichen erhoben, aber ebendeßhalb ohne den tieferen Reiz der Naturkraft und in eine charakterlose Anmuth herübergezogen. Im Ganzen leidet der Künstler, dem Naturanlage, Stilgefühl und eine gewisse Kenntniß nicht abzusprechen sind, noch an der seelenlosen Geziertheit des Akademischen. Als Talente von geringerem Werthe lassen sich den Beiden Lenepveu, Biennourry, Mazerolles und Bin, endlich von den jüngsten Schülern der römischen Akademie Cambon und Delaunay anschließen. Zum Theil haben sich diese Maler, so Bouguereau und Mazerolles, auch in dekorativen Arbeiten versucht, und zwar nach dem Muster der pompejanischen Wandmalerei, die neuerdings, da man aus allen Zeiten alle Mittel zur glänzenden Ausstattung des äußeren Lebens herbeizieht, als Schmuck reicher Privatwohnungen beliebt geworden.

Einige andere Maler derselben Richtung, die jedoch gegen die Idealität der Form die charakteristische Bestimmtheit der realen Erscheinung nicht aufgeben wollen, suchen beide zu verbinden und holen sich zu dem Ende ihre Motive nicht bloß aus der Mythe, sondern auch aus der Geschichte: so Louis Matout und Joseph Barrias (vom Letzteren auf der vorjährigen Ausstellung in lebensgroßen Figuren: Tizian, wie er die Venus des Herzogs von Urbino malt). Sie bilden den Uebergang zu der zweiten jener beiden Hauptgruppen, von der der nächste Abschnitt handeln wird.

Endlich gehören hierher noch einige Meister, welche in dem Gefühl, daß die mythischen Stoffe für unser Bewußtsein sich ausgelebt haben, die eine und andere Erfahrung des modernen Geistes in allegorischen Figuren verkörpern und diesem gedankenhaften Inhalt mit dem wärmeren bewegten Zug der Realität den Schein des Lebens zu geben meinen. Bezeichnend für diese Gattung ist namentlich Auguste Glaize, der — nachdem er früher die berühmten Männer aller Zeiten am „Pranger", dann das Elend als die Versuchung zum Laster geschildert — dieses Jahr sich aus dem Romantiker A. de Musset ein Motiv

gesucht hat, das ihm erlaubte, ein schönes Weib mit dem Ausdruck des Entsetzens zwischen der nackten Gestalt der Wollust und dem scheußlichen Bilde des Todes darzustellen: ein lebensgroßes Rebus, aus dem sich schlechterdings nicht klug werden läßt und das, wenngleich nicht ohne manche gute Eigenschaften, verstanden wie unverstanden gleich reizlos ist.

Doch es lohnt sich nicht, bei diesen Ausläufern des Idealismus länger sich aufzuhalten. In ihnen tritt die von allen Idealen entleerte Phantasie der Zeit unverhüllt zu Tage, so wie die Tantalusarbeit, mit der die neue Kunst nach einem neuen Inhalte ringt, der doch immer wieder ihren Händen entschlüpft, indem sie ihn zu greifen meint. Sie geben den Beweis, daß die überlieferte Welt der Götter und der aus dem schaffenden Genius der Völker geborenen Idealgestalten in Trümmer gefallen und keine Hand mehr im Stande ist, sie wieder aufzubauen. Sie endlich haben den tiefen Mangel der modernen idealen Kunst thatsächlich aufgedeckt: den nämlich, daß in die einfache Schönheit der geläuterten Form das Leben der Gegenwart und die ganze reale Welt, in welcher der menschliche Geist nun heimisch ist, sich nicht fassen lassen, daß daher die klassische Hülle von dem treibenden Puls des Jahrhunderts nicht bewegt und erwärmt wird.

2.

Zweite Gruppe. Der Idealismus mit dem Reize der modernen Sinnlichkeit.

Doch, so entgegen ihm die Zeit auch sein mag, das Reich der reinen über die Wechselfälle des Daseins erhöhten Formenschönheit kann die Kunst niemals ganz entrathen. Ihr sind ein Bedürfniß die vollendeten Gestalten, deren Dasein im bruchlosen Einklang von Leib und Seele nichts Anderes ist als ihre helle Erscheinung im Lichte des Tages, und sie immer auf's Neue uns vorzuführen als die ideale Gewißheit eines harmonisch in sich befriedigten Lebens, ist eines ihrer unverlierbaren Vorrechte. Mögen sie daher für die Phantasie des Jahrhunderts immerhin eingewanderte Gäste sein, so haben sie doch im unvergänglichen Gebiete des allen Zeiten gemeinsamen Geistes ihr angeborenes Bürgerrecht. Nur kann sich zu dieser reinen Formenfreude, welche an dem bescheidenen Inhalt einer still in sich gesammelten und ganz in ihren Leib ausgestrahlten Seele sich genügt, die neueste Zeit, so scheint es, nicht mehr aufschwingen. Dazu ist sie einerseits zu sinnlich materiell, andererseits zu beziehungsreich geworden.

An einer greifbareren Schönheit, die ihm in lockendem Zauberbilde die reizende Wirklichkeit enthüllt, an einer solchen, die es begehren und besitzen kann, hat das Geschlecht des zweiten Kaiserreichs sein Wohlgefallen. Wie unter der Régence und Ludwig XV. spielt auch nun wieder die schönere Hälfte der Nation eine ebenso zweideutige als glänzende Rolle. Nur daß sie jetzt, systematisch, wie einmal das Jahrhundert ist, eine eigene privilegirte Klasse bildet, die berühmte „Halbwelt", in die sich freilich neuerdings auch ein guter Theil verheiratheter Frauen eingeschmuggelt hat. Das Weib zu verherrlichen, das nun mehr als je die Sinne beschäftigt, seit sich mit Beihülfe der Regierung der Geist der großen anstrengenden Ideen entledigt hat, erscheint auch jetzt noch — wie immer — als eine würdige Aufgabe der Kunst. Zur Genüge ist auch in Deutschland die Romanliteratur bekannt, an deren Spitze A. Dumas der Sohn steht, die mit unleugbarem Geschick die Empfindungen und Erlebnisse der modernen Kurtisane schildert und in der Darstellung ihrer Konflikte mit der bürgerlich sittlichen Welt des Lesers Phantasie und Seele für das ebenso verführerische als rührende Schicksal der gefallenen Schönheit zu gewinnen weiß. Ihrerseits kann sich freilich die bildende Kunst nicht ebenso tief in diese lasterhaft an-

muthige Welt einlassen; von ihr läßt sich der eigene Reiz derselben weniger fassen, weil hier die fortwährende Zersetzung, in der die Gesittung begriffen ist, der tolle Aufwand und Luxus, der rastlose Wechsel des Glücks jede feste Form auflösen und eine malerische Erscheinung des Lebens vollends unmöglich machen.

Allein auch die Schäferidylle der Boucher, Lancret, Pater und Fragonard, das Gewand also, worein das 18. Jahrhundert dieses erotische Dasein kleidete, ist nun nicht mehr die passende Form. Selbstbewußt steht die Zeit der Sinnlichkeit gegenüber und erlaubt ihr nicht mit lockendem Bein aus der aufgebauschten Seidenhülle naiv lüstern hervorzublicken. Sie spielt und tändelt nicht mehr, sondern in monumentaler Nacktheit will sie die weiblichen Reize jetzt vor sich haben. Im Gefühl, der engen Schranken des vom Christenthum eingeführten Anstandes endlich ledig zu sein, und stolz auf ihr künstlerisches Heidenthum will sie die Schönheit des menschlichen Körpers in unverhüllter Freiheit schauen. Doch zugleich begehrt sie nach dem warmen Schimmer des Fleisches und jenem berückenden Ausdruck sinnlicher Anmuth, wodurch nun das Weib die gesellschaftliche Welt beherrscht. Endlich spielt in diese noch immer auf das Ideal sich berufende Anschauung auch der realistische Sinn des Zeitalters: nicht die Göttin, an der alles bloß Irdische getilgt und die Gluth des Lebens in dem dünnen Aether reiner Schönheit abgekühlt ist, will der Maler auf die Leinwand zaubern, sondern die pulsirende Gestalt in natürlicher Fülle und Bewegung und mit dem holden Zug des liebesfähigen Weibes. Oft mögen in diesen Aphroditen und Bacchantinnen die Schönen noch erkennbar sein, denen es pikant schien, auch einmal, ohne Krinoline und ohne die neuesten Moden von Longchamp, sich im Kostüm der längst verlorenen und vergessenen Unschuld bewundern zu lassen. Diese Göttinnen, sie haben „genossen das irdische Glück" und dehnen die wollüstigen Glieder in der träumenden Erinnerung an die letzten süßen Stunden. Eine solche Kunst taucht die antike Mythe in die heiße Luft der sinnlichen Gegenwart und streift ihr mit unreinen Händen die Keuschheit des unberührten Leibes ab; durch die lockende Nähe der ganz individuellen Gestalt reizt sie nur die Phantasie, ohne zugleich die Begierde durch die rein ästhetische Befriedigung wieder auszulöschen. Darin unterscheidet sie sich wesentlich von der Malerei der Renaissance. Auch diese zog die mythischen Götter aus ihrem Olymp in die warme Erscheinung des unmittelbaren Lebens herab, tilgte aber im Entstehen das Verlangen der Sinne durch die selbständige künstlerische Schönheit.

Die Künstler, welche hierher zählen, bilden die zweite der oben erwähnten Gruppen. Sie haben auch bei uns Interesse erregt, namentlich durch ihre Aphroditen aus der Ausstellung von 1863, in der diese sinnlich ideale Malerei zu ihrem Höhepunkte kam. Voran sind Paul Baudry und Alex. Cabanel zu nennen. Baudry ist wohl von Allen das bedeutendste Talent und der Ersten Einer, der sich von den akademischen Stilbestrebungen der römischen Schule lossagte, um die ideale Formenschönheit an der Unmittelbarkeit der natürlichen Erscheinung zu erwärmen. Er ist auch in der Zeichnung und Modellirung ziemlich naturalistisch und geht keineswegs auf eine klassische Durchbildung der Form aus; nicht selten sogar spielt diese bei ihm in's Gemeine. Dagegen haben seine koketten und sinnlich holden Gestalten koloristischen Reiz sowohl durch die tonige Kraft der Farbe als die harmonische Stimmung, worin sie mit ihrer Umgebung stehen. Dazu lassen sie, in Bewegung und Ausdruck von entgegenkommender Anmuth, unter dem pulsirenden Fleisch einen schelmischen Sinn und ein glühend erregtes Herz ahnen. Gewiß, diese Nacktheit ist nicht ohne den Beigeschmack moderner Eleganz; aber sie hat den gewinnenden Zug des Lebens und insofern ächt malerischen Werth, als sie wirkliches Fleisch ist und nicht angemalter Stein noch gefärbte Baumwolle. Die ersten Bilder des Künstlers, die Fortuna mit dem

Kinde (im Luxembourg), seine bekannte Toilette der Venus, eine Leda und eine büßende Magdalena, erinnern in der Färbung an die Venetianer. Hierauf suchte er in einer zarten blonden Weichheit der Töne, worin auch die Schatten vom Licht ganz verzehrt sind, eine eigene Weise, gerieth aber dabei in eine graue Tonart. Dies ist der Fall mit seiner Venus Anadyomene vom Jahre 1863 („la perle et la vague", s. die Abb.), die von den Wellen wie eine Perle an das Ufer getragen und aus dem Schlaf eben erwacht, schon neckisch-wollüstig zurückgeneigten Hauptes aus der Fülle ihrer blonden Haare den Beschauer anlächelt. In seiner Diana von 1865 ist er dann zur tieferen Färbung der Venetianer zurückgekehrt, und so schwankt der Künstler noch; eine Unsicherheit, die sich auch in der technischen Behandlung, der ungleichmäßigen Führung des Pinsels kundgiebt. In seinen dekorativen Arbeiten (in den Hotels Galliera und Païva) zeigt sich gleichfalls das große Talent; die idealen Gestalten haben einen vollen sinnlichen Zug, doch auch in ihrer Anmuth eine Geziertheit, die ich nicht anders als modern bezeichnen kann. Im Kolorit merkt man ein Haschen nach feinen Tönen, doch ist es wirkungsvoll durch den Zusammenklang der Lokalfarben, die mit viel Verständniß für die malerische Ausschmückung festlicher Räume bald kräftig hervorgehoben, bald harmonisch abgedämpft und in die Ferne gleichsam zurückgetrieben sind. Sein letztes Wort hat der Maler jedenfalls noch nicht gesprochen. Die „Ermordung Marat's" vom Jahre 1861 zeigte ihn von einer ganz neuen Seite. Wohl gebricht es dem Bilde an breiter historischer Auffassung und im Kolorit an der dem Vorgang entsprechenden Stimmung und Tiefe; allein in Form, Ausdruck und Bewegung zeigt es ein energisches Erfassen der Naturwahrheit, das, wenngleich nicht frei von dem affektvollen und ausfahrenden Pathos des französischen Wesens, doch seinen Eindruck nicht verfehlt. Die Fähigkeit, der Natur auch von Seiten ihrer realen und besonderen Bestimmtheit beizukommen, ist namentlich auf die Bildnisse Baudry's von fruchtbarem Einfluß gewesen, wie denn z. B. sein Porträt Guizot's, in der Verbindung tüchtiger Zeichnung mit einem satten kräftigen Kolorit, den Mann sowohl in seiner eigenen Individualität, als im Charakter der ganzen Zeit getroffen hat.

Cabanel hat anfänglich eine Weile an einer strengeren Anschauung festgehalten und in seinen ersten Gemälden aus der Profan- und Heiligengeschichte am akademischen Seile noch mitgezogen, greift auch neuerdings noch, wie in einer Kommunion der Apostel von 1865, zu ernsten Vorwürfen zurück. Doch hat auch er dem Zuge der Zeit nachgegeben und gerade mit den Bildern Erfolg gehabt, worin er die Schönheit der nackten menschlichen Gestalt mit der Wärme des sinnlichen Lebens dem Beschauer recht nahe bringt. Nur hat er nicht das koloristische Talent Baudry's, nicht genug Tiefe und Kraft, um die milde aber intensive Gluth des Fleisches wiederzugeben. Er geräth zu leicht in das Blonde und Rosige und nähert sich so, indem er auch die Reize koketter Weiblichkeit und weiche Körperlinien nicht verschmäht, der Weise des 18. Jahrhunderts. Doch hat seine von einem Faun entführte Nymphe vom Jahre 1861 einen frisch bewegten lebendigen Zug und ist in der Färbung zwar etwas stumpf, aber ziemlich kräftig gehalten. Weichlicher und matter ist seine Geburt der Venus vom Jahre 1863 ausgefallen. Auch hat es dies meergeborene Weib (von der Göttin ist in diesem üppigen, in die Geheimnisse des Lebens schon eingeweihten Leib nichts übrig geblieben), dessen Erwachen von darüber flatternden Amoretten begrüßt wird — diese schöne träg hingestreckte Frau hat es etwas stark auf den Beschauer abgesehen mit der heftig gewölbten Wellenlinie der ihm voll zugekehrten Hüfte und mit dem verlockenden Lächeln unter dem Arm heraus, der in süßer sich dehnender Müdigkeit über das Haupt sich legt. Indeß, man muß es dem Maler lassen, daß in dieser liebeverlangenden Gestalt — deren Modell sich wohl im eleganten Coupé aus dem Quartier

Bréda in's Atelier fahren ließ — doch noch Natur ist und eine wahrere Empfindung, als die herzlosen Geschöpfe der „Halbwelt“ noch aufzubringen wissen. Daß Cabanel dem weiblichen Wesen der heutigen Welt beizukommen versteht, zeigen auch seine Bildnisse. Die moderne Grazie der „distinguirten“ Frauen, dieses seltsame Gemisch von Natur und gezierter Sitte, von Anstand und Keckheit, jenes berühmte „unnennbare Etwas“, das so schwer sich fassen läßt, weil es ein endloses Spiel ist zwischen freiem Entgegenkommen und zugeknöpfter Zurückhaltung, jener Maler hat es bisweilen wenigstens annähernd getroffen.

Noch wartet übrigens die vornehme Welt von heute auf ihren van Dyck. Wohl ist es dem talentvollen Gustave Ricard, der sich fast ausschließlich dem Porträt widmet, keineswegs darum zu thun, die aristokratische Eleganz der Salonmenschen wiederzugeben. Vielmehr sucht er in einer malerisch breit hingesetzten Form die Individualität in der Tiefe zu erfassen und sie in einem warmen, sei es mehr leuchtenden, sei es tiefgestimmten Farbenton — worin er oft den Venetianern nahe kommt —, mit einem die Materie fast verzehrenden Schimmer der individuellen und durchseelten Gesichtsfarbe zur Erscheinung zu bringen. So bringt er es manchmal zu Bildnissen, die eine selbständig künstlerische Bedeutung haben und an die Alten in gutem Sinne erinnern. Aber ein Maler, der recht ein Beispiel abgiebt für die vom Ballast der Bildung beschwerte und nach dem Ziel mit tausend Mitteln ringende Zeit. Er ist unermüdlich, neue Proceduren zu suchen und zu finden, um in die intimste Erscheinung des Individuums einzudringen und zugleich die koloristische Wirkung auf's Höchste zu steigern. Bei einem ächt künstlerischen Streben ist ihm die fröhlich zugreifende Naturkraft versagt, mit der die alten Meister, bei aller Gewissenhaftigkeit des Studiums, ihren Gegenstand gleich von der rechten Seite faßten und in sein Wesen mit ihrer eigenen Individualität geraden Weges eindrangen, um in Einem seinen Charakter zu treffen und in's Malerische zu erheben. — Von den Malern der jüngsten Zeit hat namentlich Charles Chaplin jene besondere Grazie der eleganten Frauen festzuhalten versucht. Doch hat er sich dabei mehr an das Aeußerliche gehalten, an die luftigen, ausschweifenden, den Körper umgaukelnden Hüllen der modernen Toilette, wobei er allerdings das aus hellem buntem Karton ausgeschnittene Konterfei, wie es bei den Modeporträtmalern nun beliebt ist, glücklich vermieden hat. Auch Cabanel gelingen die Frauenbildnisse besser als diejenigen der Männer. In seinem Napoleon III. vom Jahre 1864 schwankte er offenbar zwischen der vertrauten Individualität des Privatmannes und der bedeutsamen staatsmännischen Persönlichkeit. Dadurch brachte er es zu Keinem von Beiden und gab nichts als die äußere Figur des Mannes im Hofkleide und mit der Haltung des Diplomaten. Das Sphynxgesicht des Kaisers, das Unergründliche des Ausdrucks und die verschlossene Größe, die unbestreitbar in dem mächtigen Kopfe auf dem gedrungenen Körper liegt, das hat annähernd nur H. Flandrin in dem bekannten Porträt der Ausstellung von 1863 wiederzugeben vermocht, und auch er nicht durch eine genial zutreffende Intuition des Menschen, sondern durch ein feines hingebendes Studium und Verständniß der Form, worin er die Seele mitfaßte, soweit sie in jener sich ausprägte.

Bei den übrigen Malern dieser Gattung kann ich mich kürzer fassen, da es ihnen, bei viel Talent und Geschick, doch an durchgreifender Eigenthümlichkeit gebricht. Henri Giacomotti weiß seinen Nymphen eine leidenschaftliche Erregtheit mitzugeben, der er durch eine warme tiefe Färbung Nachdruck verleiht; in seinen Figuren ist eine frische kräftige Sinnlichkeit. Doch versieht er es allzusehr in der Durchbildung der Form, so daß im Grunde seine Bilder über eine dekorative Wirkung nicht hinauskommen (Nymphe und Satyr vom Jahre 1861; sein bestes Werk ist die Entführung Amymone's durch zwei Tritonen vom Jahre 1865). Sorgfältiger dagegen in der Zeichnung ist Adolphe Jourdan, der zudem durch einen subtilen

verschmelzenden Vortrag dem in vollem Licht gemalten Fleisch einen eleganten Schimmer zu verleihen weiß: eine Malerei, wie sie dem großen Publikum gefällt, das an einer gewissen Glätte und Feinheit der Behandlung immer seine Freude hat. Nach einer Leda (1864), die im Grunde nur eine fleißige Studie war, hat er sich in dem — allerdings durchaus mittelmäßigen — Salon von 1866 durch ein Bild hervorgethan, das die Phantasie in eine gewisse Schwingung versetzte, während es das Auge angenehm beschäftigte. Im Grünen flüstert Amor einem schönen nackten Weibe, das man immerhin für eine Venus halten mag, allerlei süße Dinge in's Ohr; daß dies Geplauder die blonde, der Ueppigkeit zureifende Gestalt in eine liebliche Aufregung versetzt, ist ihr wohl anzumerken, und so steht dies Bild vor dem Beschauer wie die reizende Versinnlichung eines Liebestraums. Es ist eine Nacktheit, die in ihrer zarten Färbung, ihrer zierlichen Vollendung auch ein Mädchen noch anschauen mag, weil sie nicht geradezu lüstern ist, die aber doch, da es ihr an dem reinigenden Ernst stilvoller Auffassung gebricht, unvermerkt durch die Phantasie in die Sinnlichkeit sich einschleicht.

Von den jüngsten Schülern der Akademie haben Emile Levy, Eugène Faure, Jean-Jacques Henner und Georges Vibert ähnliche Wege eingeschlagen. Es sind leichte gefällige Talente. Levy hat in diesem Jahre mit seiner „Idylle" entschiedene Anerkennung gefunden, und Prinzessin Mathilde hat sich beeilt, das Bild zu kaufen, in dem diesmal die Nacktheit halb verhüllt und mit einem Hauch mädchenhafter Unschuld übergossen ist. In einer arkadischen Natur trägt Daphnis seine Chloë über den Bach, er hält sie wie ein Kind auf den Armen und sie umklammert ihn, halb in Angst, halb mit Vertrauen fest sich anschmiegend. Die Ausführung, in der Zeichnung etwas kleinlich und in der Modellirung flüchtig, ist doch in ihrer flüssigen Leichtigkeit nicht ohne Reiz. Die feinen ungewöhnlichen Töne sind wirkungsvoll zusammengestimmt, die zarten Formen der jugendlichen Gestalten naturalistisch gehalten und von individuellem Gepräge. Daß sie verschleiert ist, macht indeß die sinnliche Wirkung nicht schwächer. Schon das Gefallen an der Ungewißheit halbreifer Formen, das in der französischen Kunst ganz neuerdings auftaucht, an der noch geschlossenen Blüthe des menschlichen Körpers, beruht sicher nicht allein auf der Keuschheit der halbwüchsigen Gestalten; es mischt sich ein greisenhaftes Gelüste hinein der gegen derbe gesunde Genüsse blasirten Zeit, man gefällt sich im Anblick einer Jungfräulichkeit, welche die Begierde nicht unmittelbar reizt, aber das baldige Aufbrechen der Knospe ahnen läßt. Daher auch die Vorliebe für die jungen Mädchen von Greuze, die nun eifrig wieder hervorgesucht und mit den Preisen unzweifelhafter Raffaels bezahlt werden; das verlockende Leben des 18. Jahrhunderts umschwebt auch diese Gestalten, deren verstohlene unfaßbare Sinnlichkeit nur um so reizender ist. Selbst Künstler der ernsten idealen Richtung, wie Amaury-Duval, der Schüler Ingres', haben nun jene zweifelhafte Anmuth unentwickelter Formen zum Vorwurf genommen. So keusch durch die zarte, die Natur reinigende Formendurchbildung sein junges Mädchen scheint, das nach dem Bade noch nackt auf seinen Gewändern sitzend mit der Puppe spielt (Ausstellung 1864), so ist doch die künstlerische Wirkung keine reine, weil hier zum Objekt der Kunst die noch unreife unfertige Schönheit des Leibes, die unentschieden zwischen Kind und Jungfrau schwankende Form gemacht ist. Mit den gleichen Versuchen, welche seit einigen Jahren die Plastik macht, ist es derselbe Fall. Noch schlimmer aber ist, wenn der Maler, wie dies Henner in seinem „jungen Mädchen" der heurigen Ausstellung gethan, mit der Weichheit der halbreifen Glieder, mit der Schmiegsamkeit und den milden unbestimmten Tönen des jungen Fleisches den Beschauer zu gewinnen trachtet.

Auch in der biblischen Mythe wissen diese Künstler Motive zu finden zu ansprechenden

nackten Gestalten. Henner schickte 1864 von Rom aus eine Susanna, die, eben aus dem Bade steigend und im Profil gesehen, es möglich macht, auf einen Schlag die Reize ihrer Vorder- wie die ihrer Rückseite zu enthüllen: sinnlich ohnedem durch die Verschwommenheit ihrer runden Formen und den geschmeidigen Ton des auch in den Schatten lichten Fleisches. Besser noch wußte Faure die dankbare Gestalt der Eva zu benutzen, um an ihr der verfeinerten Sinnlichkeit der modernen Zeit einen neuen Ausdruck zu geben. Er läßt das Vorbild aller weiblichen Liebenswürdigkeit und Schwäche wollüstig unsicheren Schrittes unter einem Apfelbaum daherkommen und mit graziös aufwärts langendem Arm einen Zweig herunterbiegen, um im Vorgefühl des Genusses schon an dem Duft der bloßen Blüthe sich zu berauschen. Auch hier also, wie bei jenen halbwüchsigen Mädchenkörpern, das verführerische Phantasiebild des Vorher und der bangen unbewußten, nur um so heißeren Erwartung. Das 1864 ausgestellte Bild fand lebhaften Beifall und in einem der vornehmsten Palatine des Kaiserreichs, dem Herzog Morny, einen freigebigen Käufer. Ueberhaupt schüttet ja nun die reiche Finanzwelt für diese Art von Kunst ihr Gold mit immer vollen Händen aus; ja, nicht zufrieden mit dem was die Zeitgenossen liefern, schmückt sie ihre Paläste mit den Malern der noch volleren Sinnlichkeit der Rokokozeit, den Boucher, Pater und Fragonard. — Vibert endlich bringt uns Daphnis und Chloë wieder (1866), im Grünen, beim holden Spiel des Schäferdaseins. Ihm ist das Nackte, dessen Formen er flüchtig und in unterschiedslosen Massen behandelt, nur ein günstiges Tonmittel zu einer warmen an die Sinne gerichteten Farbenstimmung.

Diese ganze Richtung vernachlässigt natürlich die stilvolle Durchbildung der Form im ächt klassischen Sinne, die doch ihre Aufgabe ist, um so mehr, je tiefer sie durch eine naturalistische Auffassung und malerische Effekte das Ideal in die schwere Luftschichte des sinnlichen Reizes herabzieht. Sie flüchtet nicht vor dem ruhelosen Gewirre des Tages zu der Mythe und der stillen Seligkeit ihrer Gestalten; ihr ist es nicht darum zu thun, eine abseits gelegene Idealwelt aus reinem Formentrieb mit dem vollen frischen Hauch der menschlichen Seele zu verjüngen. Sie macht es sich bequemer: sie bringt die idealen Hüllen in die Werkstätte der Gegenwart herab und belebt sie mit dem Mark und Blut, den Neigungen und Bedürfnissen des zwischen Geist und Sinnlichkeit taumelnden Geschlechtes. Doch ebendamit giebt sie auch die künstlerische Idealität auf und sinkt einerseits zur leeren Geschicklichkeit in der Behandlung der Form, andererseits zu unreiner sinnlicher Wirkung herab. So geht der Verfall der idealen Anschauung gleichen Schritt mit dem der monumentalen Kunst. Die Wenigen unter den Jüngern — von den letzten Schülern Ingres' abgesehen — wie Cambon, Delaunay, J. J. Lefebvre und Ulman, die noch in strengerer Weise nach den großen Mustern sich fortzubilden suchen, sie kommen über eine akademische Bildung nicht hinaus und sind nicht im Stande durch eine eigene Seele die mehr oder minder korrekte Form zu beleben. Vor ihnen haben Jene unstreitig einen entschiedenen Sinn für malerische Wirkung und ein frischeres Naturgefühl voraus, wozu noch kommt, daß sie, indem sie gewisse Neigungen ihrer Zeit versinnlichen, zugleich durch den Ausdruck ihrer eigenen Phantasie in die Erscheinung Leben und Freiheit bringen.

Doch hat ganz neuerdings, im Gegensatz zu diesen Malern moderner Sinnlichkeit, Gustave Moreau versucht durch eine strengere, an die alten Florentiner und Paduaner sich anlehnende Formengebung, mit der er doch auch koloristischen Reiz verbindet, die antike Mythe tiefer in ihrem Charakter zu erfassen. Aber seinem Oedipus vor der Sphynx, womit er im Salon von 1864 einen nicht gewöhnlichen Erfolg hatte, kommen die Werke der beiden letzten Jahre nicht gleich. Schon in jenem Werke war die alterthümelnde Absicht, eine gesuchte Herbigkeit der Form und Schärfe des Audrucks nicht zu verkennen; noch

mehr trat dann in den jüngsten Bildern eine seltsame Verbindung von Reminiscenzen an die Italiener des 15. Jahrhunderts mit einem Haschen nach Originalität hervor. Einzelnes ist tüchtig gezeichnet und modellirt; aber die gewollte Strenge der Linien artet in Härte und Eckigkeit aus und die Kraft der Bewegung geht in's Gewaltsame. Zudem wächst dem Künstler sein koloristisches Talent in der Behandlung des Details über den Kopf und stört so das Gleichgewicht zwischen den Figuren und der Umgebung. Er liebt ungewohnte malerische Effekte, die er meistens durch Zusammenstimmen kräftig angeschlagener Lokalfarben erreicht, die aber zu den idealen Motiven nicht passen. Auf dem Bilde „Jason und Medea" vom Jahre 1865 zieht ein in der Mitte aufsteigender polychromer Pfeiler das Auge auf sich und läßt es nicht wieder los; sein griechisches Mädchen, welches Haupt und Lyra des Orpheus in feierlicher Trauer dahinträgt, tritt fast zurück gegen die in einer eigenen weichen Stimmung gehaltene Landschaft; auch in seinem Diomedes, der von seinen Pferden zerrissen wird (beide Bilder von vorigem Jahre), drängt sich das umgebende Beiwerk vor durch den warmen farbenvollen Ton. Und so streiten sich im Künstler eigenes Talent, originelle Bestrebungen und noch unverarbeitete Ergebnisse einseitiger Studien. Ob er aus diesen verschiedenen Elementen endlich ein lebensfähiges und charaktervolles Ganzes zu Stande bringen wird, steht noch dahin.

Hier, wo von der Darstellung antiker Gestalten mit modern sinnlichem Reize die Rede ist, ließe sich noch einer verwandten Gruppe von Künstlern gedenken, welche aus einem ähnlichen Gesichtspunkte antike Lebensweise und Geschichte, jedoch mit sittenbildlicher Auffassung, behandeln. Da jedoch diese Schilderungsweise des Alterthums — sei es nun, daß sie das antike Leben in seinen äußeren, auch den kleinen und traulichen Zügen wiederherstellt, sei es, daß sie die klassischen Figuren nur zu einem gefälligen Phantasiebild gebraucht — in jeder Beziehung genrehaft ist, so zählt sie zur Genremalerei und sind daher bei dieser ihre Vertreter die Gérôme, Hamon, G. Boulanger u. s. f. zu betrachten.

Jakob Cornelisz van Oostsaanen und Jan Swart van Groeningen

in der Münchener Pinakothek.

Von **Wilh. Schmidt.**

Unter Nr. 97 (Kabinette) finden wir in der Pinakothek zu München ein Gemälde, das dem Mabuse, jedoch mit Fragezeichen, zugeschrieben wird. Es war das Mittelbild eines Altarwerkes, von dessen Flügeln man keine Nachricht hat. Auf einem und demselben Bildfelde sind mehrere Scenen abgetheilt; die mittlere und Hauptscene bildet die Kreuzigung Christi. Der Erlöser hängt am Kreuz, eine Gestalt mit edlem Blick und vortrefflich gezeichneten Formen. Ihn umgeben die beiden Schächer, von welchen der böse ebenso entmenschte, fast thierähnliche Züge zur Schau trägt, wie der gute durch die zum Durchbruch gekommene Gotteserkenntniß und Reue verklärt ist. Eine große Anzahl von Soldaten und Richtern hat sich unten versammelt; ihre höhnische Verachtung ist mit staunenswerther Energie geschildert; nur ein Krieger zu Pferde, offenbar der gläubige Hauptmann, blickt erstaunt und mitleidig zum Kreuze empor. Den Stamm umfaßt leidenschaftlich Magdalena, links kniet Maria, die gefalteten Hände gegen ihren Sohn ausstreckend, und weiter im Hintergrunde ringt Johannes in unaussprechlichem Schmerze die Hände. Maria ist die edelste Figur des Bildes; weniger leidenschaftlich als Magdalena spricht sich in ihr eine gehaltenere Klage

aus, was sich sowohl in der Bewegung und dem Gesichtsausdruck als in der Farbengebung und Gewandung kundgiebt — ein Meisterwerk des Künstlers. Links im Hintergrunde schwebt Christus zur Vorhölle hinab und streckt den armen Seelen, die in einer Höhle sichtbar werden, die Hand entgegen. Weiter hinten im Berge brechen Flammen hervor, und Teufel treiben ihr Wesen. Rechts ist die Abnahme vom Kreuze dargestellt. Ein Mann hebt auf einer Leiter den Leichnam herunter; Johannes unterstützt ihm die Füße, während Maria ohnmächtig in die Arme zweier Frauen gesunken ist. Predellenartig abgetheilt finden wir unten links die Geißelung Christi, rechts die Dornenkrönung.

Was zuvörderst in dem Bilde den Beschauer fesselt, das ist die merkwürdige Farbenkraft, bei welcher die warme Tonleiter vorherrscht; besonders machen sich ein tiefes Roth und Blau geltend, das Weiß ist in den Schatten in das Blaugraue, das Gelb in das Rothbraune gebrochen. Der Fleischton zieht gegen Bräunlichroth, und damit im Einklang stehen die tiefen Schatten, welche kräftig die Modellirung hervortreten lassen und dem gut verstandenen Lichtgange das nöthige Relief geben. Im Vortrag macht sich trotz der Solidität der Durchführung, die der Meister sich aus der alten van Eyck'schen Schule bewahrt hat, eine gewisse Freiheit geltend. Wie sehr er nur das Wesentliche geben wollte, beweist die flüchtige Zeichnung der Landschaft und der Gebäulichkeiten, überhaupt des Hintergrundes, der mehr wegen seiner Lichtwirkung und des Farbentones Aufmerksamkeit beansprucht. Auf das Pathos der Leidenschaft kam es unserm Künstler vor Allem an; seine Schilderung der Verachtung, des Hohnes, des Schmerzes und der Verzweiflung sind psychologische Meisterstücke, die ein tiefes Studium der Menschennatur voraussetzen. Freilich fehlt ihm die stille Weihe der alten Schule der van Eyck; obwohl in Form und Farbe der Typus Stuerbout's zu Grunde liegt, werden seine Bewegungen manierirt, die Köpfe der Widersacher Christi arten in Karikaturen aus, und der Faltenwurf ist nicht immer rein, oft eckig und wie aus Stein gehauen. Darin erkennt man eine Aehnlichkeit mit Herri met de Bles, den er indeß in der Charakteristik und dem Kolorit weit überflügelt.

Wer ist nun dieser bedeutende Künstler? Nach der Behandlung werden wir einen Holländer in ihm vermuthen dürfen. Nun giebt es eine Reihe von Holzschnitten, unter andern eine Passion von rundem Format mit dem Monogramm IAA, die früher allgemein und zum Theil noch jetzt dem Jan Walter van Assen beigemessen werden. Bruillot (I. 19) hat das Verdienst, zuerst auf den Maler Jakob Cornelisz van Oostsaanen in Waterland aufmerksam gemacht zu haben, den Karl van Mander (Fol. 207 a. b.) als in Amsterdam wohnhaft und als den zweiten Lehrer des Schoorel erwähnt. Auch führt van Mander von ihm runde Holzschnitte zur Passion an, was mit Obigem stimmt. Nicht minder ist davon eine spätere Ausgabe unter dem Titel erschienen: Historia Christi patientis et morientis iconibus artificiosissimis delineata per Jacobum Cornelisz, nunc primum e tenebris in lucem eruta et excusa Bruxellae apud Joannem Mommartium MDCLI. Baron von Reisenberg aber (De la peinture sur Verre aux Pays-Bas, Bruxelles 1832) fand im Register der Konfraternität der St. Lucasgilde in Antwerpen im Jahre 1505 einen Jan van der Meren eingetragen und bezog unsere Passion auf diesen. Nagler in seinem Monogrammenlexikon (4. Bd. Nr. 29) ist geneigt, ihm zu folgen. Da ist es nun sehr auffällig, daß van Mander den v. d. Meren gar nicht erwähnt, was bei der großen Anzahl der Arbeiten (nach Passavant 127) und ihrer Vortrefflichkeit sehr befremden müßte. Auch ist der erste Druck dieser Passion bei Dodo Petri in Amsterdam erschienen, dem Wohnort des Jakob Cornelisz. Ferner ist die Behauptung Nagler's, daß Mommart den Namen des J. C. v. O. aus van Mander entlehnt haben möchte, ganz willkürlich; wahrscheinlich lagen ihm noch bestimmte Nachrichten vor. Zu dem Allem kommt noch, daß van Mander von unseren Jakob Cornelisz „seer aerdighe Mannen te Peerde" erwähnt; und unter obigem Monogramm finden wir Reiterfiguren, Grafen und Gräfinnen von Holland zu Pferde, welche darzustellen einem Maler von Amsterdam eher in den Sinn kommen konnte, als einem von Antwerpen. Warum also einen obskuren Jan van der Meren beiziehen, wo nichts für ihn, Alles aber gegen ihn spricht? Uebrigens bleibt sich Nagler nicht konsequent, indem er glaubt, die Beschneidung Christi mit der Jahreszahl 1517, welche van Mander zur Bezeichnung der Blüthezeit des J. C. anführt, habe zu dem Passionscyklus gehört, wobei ihm noch die Unannehmlichkeit begegnet, ein Gemälde

für einen Holzschnitt zu halten. Untersuchen wir nun das Monogramm, das eigentlich der Stein des Anstoßes war, so unterliegt keinem Zweifel, daß man aus dem ersten Zeichen (I) das „Jan" und aus dem zweiten das „Walter" (auch Werner) herausgelesen hat; in dem „Assen" (auch Ossanen, von Marolles Hossenau genannt) barg sich eine Erinnerung an unser Oostsaanen. Das I vorn bedeutet Jakob, das zweite Zeichen enthält wahrscheinlich den Geschlechts- oder Zunamen des Künstlers, den van Mander nicht anführt, und das A bedeutet Amsterdam als seine Wohnstätte. Auch Mabuse hat sich ja nach seinem Geburtsorte Maubenge IMB bezeichnet, was wir, wenn uns bloß sein Familienname Gossaert bekannt wäre, gewiß nicht auf ihn beziehen würden; und doch ist es der gleiche Meister. Daß das Monogramm bloß auf den Formschneider, nicht auf den Zeichner zu beziehen wäre, widerlegen die beiden Bilder in der Galerie zu Kassel (Triumph der Religion, mit dem Zeichen und 1523) und im Haag (Herodias, mit dem Zeichen und 1524). Außerdem ist es gar nicht anzunehmen, daß die Holzschnitte des Jakob Cornelisz verloren gegangen sein sollten; und wo wären sie sonst? Ich glaube also, daß wir ihn getrost als den Meister derselben bezeichnen dürfen.

Vergleicht man nun die Holzschnitte mit unserm Bilde, so offenbart sich eine ganz merkwürdige Uebereinstimmung. Nicht bloß was das Pathos der Leidenschaft und die manierirten Formen und Stellungen anbelangt, sondern auch im geringsten Detail sehen wir die gleichen Motive. Nehmen wir zum Beispiel „Christus am Boden liegend" (Nagler Nr. 11), so finden wir den Johannes bei der Kreuzigung in Stellung und Faltenwurf wiederholt, nur daß er hier die Maria unterstützt; wir finden ferner den Mann mit eigenthümlicher Verkürzung des Gesichts und turbanartiger Kopfbedeckung, der dort Christus vom Kreuze herunterhebt; deßgleichen bemerken wir den Mann mit dem Salbgefäß auf beiden Bildern. Der Krieger, der Christus bei der Kreuztragung (Bartsch 9) mit der Lanze stößt, ist das gleiche Profil, das so charakteristisch bei den Soldaten des Bildes sich wiederholt. Faltenwurf, Zeichnung des Nackten sind völlig identisch. Ich glaube also im Rechte zu sein, wenn ich als den Maler den seiner Zeit berühmten Jakob Cornelisz van Oostsaanen bezeichne, und fürwahr, er verdiente seinen Namen mit Recht. Nicht bloß im Holzschnitt, worin er für die Niederlande fast die gleiche Bedeutung wie Lucas von Leyden im Kupferstich gehabt zu haben scheint, auch in der Malerei muß ihn die van Eyck'sche Schule zu den größten ihrer Koryphäen rechnen. Seine bezeichneten Arbeiten gehen von 1510—1524. Er soll nach van Mander in hohem Alter gestorben sein.

Von Jan Swart aus Groeningen beschreibt C. van Mander (Fol. 227b) einen Holzschnitt, welcher eine Predigt Christi zu Schiffe darstellt und mit S bezeichnet ist. Er ähnelt in der Behandlung sehr dem Lucas von Leyden; in der Zeichnung jedoch ist auch italienischer Einfluß sichtbar. Ueberhaupt ist er mit der größten Präcision geschnitten und von trefflicher Luftperspektive. Was an ihm vorzüglich auffällt, ist das genrehafte Element, indem die Figuren in einer weiten Landschaft vertheilt und der Prediger und seine Zuhörer in den Hintergrund gerückt sind. Die Hauptgruppe bilden vier stehende Personen, welche sich über den Vorgang unterhalten, von dreien ist das Antlitz sichtbar, der vierte, welcher eine Kopfbedeckung, wie ein moderner Cylinder, trägt, wendet uns den Rücken zu. Eine gleiche Auffassung finden wir bei Nr. 152 (Kabinette), einer Predigt Johannis des Täufers; auch hier sitzt oder steht das Volk in zwanglosen Gruppen in einer Landschaft, die eine weite Uebersicht über Berge und Thäler gewährt. Die Silhouetten der Figuren, die Zeichnung, die Demonstration der Hände, der Faltenwurf, der an Lucas von Leyden erinnert, jedoch nach italienischer Weise den Körper besser durchschimmern läßt, beweisen, wie ich wenigstens glaube, daß wir hier denselben Künstler vor uns haben. Selbst unser Freund mit dem Cylinder ist uns nicht erspart. Wenn auch die Farbe eintönig braun sich präsentirt, so ist doch eine gewisse Naivetät der Auffassung und eine treffliche Durchbildung der Landschaft anzuerkennen. Jan van Hemessen, dem es zugeschrieben wird, hat einen glätteren Vortrag, schwerere Gewandung und bessere Zeichnung. Uebrigens finden wir in der Pinakothek noch ein Bild, das dem Jan Swart zugeschrieben wird, nämlich eine Anbetung der Könige, Nr. 60 (Kabinette); Bernard van Orley scheint eher der Urheber zu sein. Im Berliner Katalog lesen wir bei Nr. 665 hypothetisch den Namen des Jan Swart, genannt Bredemann (?), aus welchen Gründen, weiß ich nicht. Ebenso wenig trägt die Anbetung der Könige in der Moritzkapelle zu Nürnberg No. 37 seinen Namen mit Recht. Sie ist von einem

Meister, von welchem mir schon öfter Bilder begegneten, ohne daß ich seinen Namen anzugeben wüßte; einestheils hat er Aehnlichkeit mit Quintin Massys, anderntheils mit Bernard van Orley, ist jedoch um Vieles schwächer als Beide. — Jan Swart lebte 1522 oder 1523 zu Gouda und hat sich nach Schoorel gebildet; vom Jahre 1526 ist eine Zeichnung in der Erzh. Albrecht'schen Sammlung in Wien. Auch war er in Italien und verweilte besonders in Venedig. Die Jahreszahlen 1480—1541 wird Prof. Marggraff schwerlich rechtfertigen können.

Recensionen.

Album deutscher Kunst und Dichtung. Herausgegeben von Fr. Bodenstedt. Mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen der Künstler, ausgeführt von R. Brend'amour. Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 1867. 4.

☉ Das vorstehende Album darf nicht nur als eine der gelungensten Unternehmungen der für diese Art von illustrirter Literatur in so ausgezeichneter Weise thätigen Verlagshandlung bezeichnet werden, sondern es nimmt in seiner Gattung überhaupt eine der ersten Stellen ein. Die größte Gefahr für solche Sammelwerke ist die der Zusammenhangslosigkeit. Deßhalb muthen denn auch die meisten Produkte, welche den Titel Album führen, den ernsteren Leser nur wie eine Schüssel voll Zuckerwerk an, von der man flüchtig nascht, ohne daran ein tieferes und andauerndes Behagen zu finden. Der liebenswürdige Dichter, der Sänger der Lieder des Mirza Schaffy und klassische Uebersetzer der Shakespeare-Sonette, hat als Herausgeber des hier besprochenen Albums schon durch die geschmackvolle Wahl, noch mehr aber durch die sinnige Anordnung des poetischen Inhaltes dieser Sammlung sich das Anrecht erworben, mit anderem Maße gemessen zu werden. Er theilt nämlich, ohne daß dies äußerlich bestimmt ausgesprochen oder bezeichnet wäre, die Fülle der mitgetheilten Dichtungen in gewisse zusammengehörige Gruppen ein und läßt durch das Ganze den Wechsel der Jahreszeiten, ebenfalls nicht in strenger kalendermäßiger Abgrenzung, sondern gleichsam wie eine Scala sanft ineinander klingender Töne sich hindurchziehen. Auf diese Weise ist sowohl die Mannigfaltigkeit des Eindrucks gewahrt und der Charakter einer schulmäßig eingerichteten Gedichtsammlung vermieden, als auch dem buntgewürfelten Muster eine gewisse Gesetzmäßigkeit aufgeprägt, welche uns wie das Dessin eines orientalischen Teppichs zugleich farbig und harmonisch anmuthet. Es gewährt einen eigenen Eindruck, nach dem letztverflossenen Jahre, welches dem deutschen Volke so bittere Leiden und seltsame Freuden bereitet hat, einen solchen Rundgang durch den Garten der deutschen Dichtung anzutreten. Wie manches prophetische Wort unserer Dichter ist da zur Wahrheit geworden! Wie mancher leichthin genommene oder verklungen gewesene Ton von Einheit, Macht und Größe des Vaterlandes hallt jetzt ernst und gebieterisch durch die Welt! Und wie erquickend ist es, nach den langen Tagen der Leidenschaft und des Zwistes, in den friedlichen Hallen der Dichtung sie alle wieder herzlich zu begrüßen, die Stämme aus Nord und Süd, aus Ost und West, deren Dichtervertreter im großen Volkshause des Gesanges hier brüderlich beisammenstehen! Fr. Bodenstedt richtet in diesem Sinn am Schlusse seines poetischen Vorwortes an die Leser des Albums folgenden Aufruf:

„Nun, da verstummt der Schlachtenreigen,
Im Sturm die Wipfel nicht mehr rauschen,
Mögt ihr das Ohr den Sängern neigen
Und ihren sinn'gen Weisen lauschen.
So flattert hin durch alle Gauen,
Ihr muntern Vögel des Gesanges,
Ihr Liederkehlen reinen Klanges:
Grüßt mir die edlen deutschen Frauen,
Dazu die Männer jung und alt!
Und wie ihr selber mannigfalt

EICHNER sc.

W. R.

Landschaft von Wilh. Riefstahl.

Aus Bodenstedt's Album deutscher Kunst und Dichtung.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Zusammenschlagt zu Einer Flamme,
Genährt von jedem deutschen Stamme:
So bannt jedweden Bruderstreit,
Verscheucht jedweden Kummers Wolke
Und seid ein Vorbild allem Volke
Des Friedens und der Einigkeit!"

Es ist nicht unsere Sache, die Reihen der Dichter, welche zu dem Album beigesteuert haben, eingehender zu mustern. Nur soviel sei bemerkt, daß darunter sowohl die ältere Generation unserer Klassiker als die hoffnungsvollen Talente der jüngsten Zeit vertreten sind. Epos und selbstverständlich auch Drama waren durch den Charakter des Ganzen ausgeschlossen, und die Lyrik ist vorzugsweise durch die kleineren Dichtungsarten, besonders durch das Lied in verschiedenen seinen Tonregistern repräsentirt. Ein anderes eben erschienenes Unternehmen desselben Verlags, der „Deutsche Balladenschatz" von Wendt, kann demnach als eine Ergänzung des Albums betrachtet werden.

Wenden wir uns nun der artistischen Seite des letzteren zu, so macht schon die gleichmäßig tüchtige xylographische Ausführung der Illustrationen, unterstützt von dem schönsten Druck und Papier, einen wohlthuenden, echt künstlerischen Eindruck. Wir haben es hier, abgesehen von den kunstreich, aber nicht immer geschmackvoll verzierten Initialen, mit zweierlei Arten von Bildern zu thun, mit kleineren in den Text gedruckten Vignetten, und mit eigentlichen Illustrationen, welche allein eine ganze Seite füllen. Die ersteren sind an Zahl bei weitem überwiegend, aber nicht von gleichmäßigem künstlerischem Werth, obwohl sich auch unter ihnen einige Perlen der Illustrationskunst und des Holzschnitts befinden, in erster Linie B. Vautier's „Blatt im Buche" zu Anastasius Grün's bekanntem: „Ich hab' eine alte Muhme," ferner einige hübsche Bildchen von H. Becker, Schrödter, A. Kindler, Brinckmann, A. v. Wille, Thielemann u. A., denen aber leider einzelnes bereits Abgenutzte und Konventionelle beigemischt ist. Die Hauptsache bleiben demnach immer die größeren Original-Illustrationen, 24 an der Zahl, fast sämmtlich Blätter von der Hand der bewährtesten älteren Meister unserer Zeit, denen sich einige tüchtige jüngere Talente rühmlich angeschlossen haben. Die Hälfte der Blätter gehört Düsseldorfer Meistern an; wir finden von dort Bendemann, Camphausen, Mintrop, Scheuren, Schlesinger, Vautier, Hildebrandt, Osw. Achenbach, P. v. Franken, Bosch, Northen und Ad. Baur vertreten; Lessing und Schrödter in Carlsruhe, Jul. Hübner und Ludw. Richter in Dresden, Paul Thumann in Weimar schließen sich ihnen an; Berlin ist durch Riefstahl, Menzel, Wisnieski und Osc. Pletsch, endlich München durch Horschelt, Ferd. Piloty und Pixis vertreten; Wien fehlt gänzlich.

Die Düsseldorfer Schule hat somit freilich ein unverhältnißmäßiges Uebergewicht. Wir wollen jedoch darüber mit dem Herausgeber des Albums nicht rechten. Denn einestheils brachte diese Bevorzugung den großen Vortheil mit sich, daß Zeichner und Holzschneider sich bei den aus Düsseldorf stammenden Bildern in unmittelbarer Nähe befanden, was eigentlich immer so sein sollte, um dem über den Holzschnitt hereinbrechenden Fabrikwesen zu steuern; anderentheils gehören die aus der Düsseldorfer Schule stammenden Meister ja doch wieder sehr verschiedenen Richtungen und Altersklassen an, so daß der Gefahr der Monotonie trotzdem ausgewichen wurde. Welch' ein Unterschied ist nicht zwischen W. Camphausen's „Friedrich Barbarossa", der uns in seiner einfachen, derben Cartonmanier wie der Entwurf zu einem Frescobilde im Saalbau der Münchener Residenz anmuthet, und Osw. Achenbach's „Palestrina" oder dem „Verlassenen Mägdlein" von B. Vautier mit ihrem koloristischem Reiz und ihrer feinen, seelenvollen Detailbehandlung! Gewiß ein viel größerer, als er zwischen den Repräsentanten so verschieden gearteter Schulen wie Horschelt und Menzel nachzuweisen ist, obwohl auch von diesen wieder ein Jeder seine bestimmt ausgeprägte Physiognomie darbietet. Somit birgt auch der künstlerische Theil des Albums in der gleichmäßig schönen Hülle seiner Ausführung eine reiche Mannigfaltigkeit von Charaktern. Wir sind im Stande, wenigstens von einem derselben, dem trefflichen Wilhelm Riefstahl in Berlin, unsern Lesern das dem Album entlehnte Bild vorzuführen, in welchem sich der sinnvolle, schlichte Darsteller norddeutscher Dorf- und Waldesnatur in seiner ganzen Liebenswürdigkeit offenbart. Möge dasselbe zugleich

von der trefflichen xylographischen Ausstattung des Albums eine Anschauung bieten! Es ist „der Kirchhof im Frühling“ nach Uhland's gleichnamigem Gedicht:

„Stiller Garten, eile nur,
Dich mit jungem Grün zu decken,
Und des Bodens letzte Spur
Birg mit dichten Rosenhecken“!

„Schließe fest den schwarzen Grund!
Denn sein Anblick macht mir bange,
Ob er keines aus dem Bund
Meiner Liebsten abverlange.“

„Will mich selbst die dumpfe Gruft,
Nun wohlan! sie mag mich raffen,
Dünkt mir gleich, in frischer Luft
Hätt' ich manches noch zu schaffen.“

Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Von G. F. Waagen. 1. Theil. Wien 1866. Verlag von Wilh. Braumüller. 8.

Der noch immer unermüdet thätige Nestor der deutschen Kunstgelehrten, dessen erfolgreichen Bemühungen wir unter anderem die statistische Kenntniß sowie die eingehende Schilderung fast sämmtlicher in den öffentlichen Museen, wie in den Privatsammlungen Europa's enthaltener Werke der Kunst verdanken, hat uns abermals mit einem stattlichen Oktavband beschenkt, der ersten Abtheilung eines Buches, dessen Zweck ist, sämmtliche Kunstwerke der Kaiserstadt an der Donau zu verzeichnen. Dieser erste Band, welchem nach des Verfassers Rückkehr von seiner spanischen Reise ein zweiter nachfolgen soll, enthält die gewissenhafte Beschreibung aller nur einigermaßen nennenswerthen Gemälde, zunächst der kaiserlichen Sammlung im Belvedere, dann der reichen, viel zu wenig beachteten Sammlung der kaiserlichen Akademie der Künste, endlich der verschiedenen, mit Recht berühmten Wiener Privatgalerien, mit Ausnahme der, leider seit dem vorigen Jahre für Wien verlorenen, Esterhazy'schen Bildergalerie.

Der Verfasser, seit beinahe 45 Jahren mit den „unermeßlichen, in Wien vorhandenen Kunstschätzen“ durch eigene Anschauung vertraut, giebt uns in der Vorrede kurze Andeutungen über den Gang seiner Studien daselbst und zählt die verdienstvollen Männer auf, die bei Gelegenheit seiner verschiedenen Besuche in Wien ihn in seinen Forschungen gefördert haben. Hierauf erhalten wir in einer, zwanzig Seiten umfassenden, Einleitung einen erschöpfenden Bericht über die Art der Bildung, die früheren Schicksale und den gegenwärtigen Bestand der Belvedere-Galerie. Ein ähnlicher Bericht, natürlich weniger umfangreich, geht der Schilderung jeder einzelnen Sammlung voraus. Wenn nun freilich der Kreis der Leser, an die ein Buch, wie das vorliegende, sich wendet, überhaupt schon ein beschränkter ist, so überschlägt vielleicht noch Mancher diese Einleitungen, nicht ahnend, welches Interesse und welche Bedeutung sich an ein solches Kapitel aus der Kulturgeschichte knüpft. Wer es aber liebt, dem stillen Walten des Geistes überall nachzuspüren, wer zudem die Schwierigkeit ermißt, die sich an die Ergründung so mancher mit der Privatgeschichte der Höfe zusammenhängenden Thatsachen knüpft, der wird dem unermüdlichen und scharfsinnigen Forscher, welcher uns schon mit so mancher erschöpfenden Arbeit dieser Art über die französischen, die englischen, die russischen u. a. Kunstsammlungen beschenkt hat, aufrichtigen Dank zollen. Und wer vollends den „holden Wahnsinn“ theilt, wer in der süßen Schwärmerei des ächten Bilderliebhabers befangen ist, — schon Quintilian kennt den morbus in tabulis pictis — der fällt über eine solche Geschichte des allmähligen Entstehens einer bedeutenden Galerie her, wie ein heißhungriger Romanleser über den neuesten Band einer Leihbibliothek. Diese Art Schwärmerei ist freilich in unserer unendlich besonnenen und nüchternen Zeit nicht gerade in bedenklichem Zunehmen. Zwar glaubt der Verf. die wohlthuende Erfahrung gemacht zu haben, daß sich in unseren Tagen die Zahl der Kunstfreunde beständig vermehre, setzt aber sogleich hinzu, daß er höchlich erfreut sein würde, wenn es ihm gelänge, durch sein Buch „bei der Bevölkerung von Wien den bisher viel zu wenig vorhandenen Sinn für den erstaunlichen Reichthum der edelsten Genüsse zu erwecken, welche diese verschiedenen Sammlungen ihr darbieten“. Daß Herr Direktor Waagen jene erfreulichen Erfahrungen in England und

sogar in Frankreich wirklich gemacht hat, daran zweifle ich keineswegs, sowie ich auch überzeugt bin, daß seine Bücher nicht minder als seine persönliche Wirksamkeit zu diesem Resultat wesentlich beigetragen haben. Daß aber andererseits der Zustand der Dinge in Wien nicht nur, sondern in Deutschland überhaupt in der angeführten Beziehung sehr viel zu wünschen übrig lasse, das ist für mich ebenfalls eine ausgemachte Sache. Wie oft hat mich, wenn ich beim Besuche des Belvedere oder der Pinakothek im Geiste mir die Schaaren vergegenwärtigte, die in den Räumen des Louvre oder der Trafalgar-Square-Gallery sich drängen, ein wehmüthiges Gefühl beschlichen: unsere deutschen Zustände erschienen mir als gar zu trostlos, so zu sagen an Barbarei streifend. Wenn ich behaupte, daß die beiden letztgenannten Anstalten tagtäglich von Tausenden besucht werden, so ist dies keineswegs Uebertreibung, wie Jeder weiß, der Paris und London kennt. Und wie steht es dagegen bei uns? Kann man da nicht die Besucher der öffentlichen Bildergalerien, selbst die Fremden eingerechnet, sehr bequem zählen, sofern überhaupt etwas zu zählen ist? Das Leben der Bewohner so mancher deutschen Stadt, die sich wohl gar für einen Heerd der Bildung, für eine Pflanzschule der Kunst hält, dreht sich in sehr engem Kreise und mit einer geisttödtenden Regelmäßigkeit, die das Zwingende eines Naturgesetzes angenommen hat. Es ist für Bedürfniß und Erholung, für Hunger und Durst (namentlich für den Durst) gesorgt; Theater und Concertsaal, Tanzvergnügungen und englische Reiter, nichts ist vergessen, aber unter Tausenden ist kaum Einer, der die Bildergalerie auf sein Programm schriebe. Und wie viele Künstler selbst, die nicht einmal im Jahre sich den Genuß verschaffen, oder das Bedürfniß fühlen, ein altes Bild anzusehen!*) — In das Einzelne einzugehen, erlaubt uns die Natur des vorliegenden Buches nicht, das begreiflicher Weise aus lauter Einzelheiten besteht, indem nicht viel weniger als 1500 Bilder, allen Zeiten und Schulen angehörig, darin geprüft, besprochen und kritisch gewürdigt werden. Wollten wir unsererseits jedes hier abgegebene Urtheil abermals kritisch in's Auge fassen, wo ließe sich da eine Grenze finden? Zudem bürgt das Ansehen und der weitverbreitete Ruf des Verfassers, dessen langjährige Beschäftigung mit solchen Untersuchungen, so wie dessen bekannte Einsicht und Gewissenhaftigkeit für die möglichst befriedigende Lösung der so anstrengenden und verwirrenden Aufgabe, wozu die Elemente häufig unter äußerlich ungünstigen und erschwerenden Umständen zusammengetragen werden müssen. Hundertmal sind wir versucht, bei einer erschöpfenden Beschreibung, einer scharfsinnigen Deutung, einer gelungenen Bemerkung Beifall zu klatschen, und nur sehr selten und ausnahmsweise begegnet es uns, auf ein Urtheil zu stoßen, das uns als ungegründet und irrthümlich erscheinen will. Letzteres ist beispielsweise der Fall mit zwei Bildern, die an derselben Wand im siebenten Saale des Belvedere hängen. Nr. 7 desselben erscheint mir, im entschiedenen Gegensatze zu der Ansicht des Verf., als eines der Meisterwerke des Luca Signorelli, von ungewöhnlich sorgfältiger Vollendung, während ich in Nr. 18 nur eine schwächere Wiederholung (Kopie) von kreidig fahlem Tone sehe, die noch dazu verrieben ist. Das unvergleichlich schöne Original dieses sogenannten Velazquez, Philipp IV. in späteren Lebensjahren vorstellend, ist 1865 erst aus der fürstlich Demidoff'schen Sammlung in die National Galerie in London übergegangen. — Im zweiten Saale der Niederländer hängen unter Nr. 30, 35 und 49, und als Caspar Dughet bezeichnet, drei Landschaften, von denen keine einzige dem Stile dieses gallo-römischen Meisters entspricht. Die beiden ersten werden ihm auch von dem

*) Die Thatsache des geringeren Besuches der Galerien von München und Wien dürfte denn doch wohl nicht allein der minderen Entwickelung des Kunstsinnes der Bevölkerungen, sondern hauptsächlich auch der ungünstigen weit entfernten Lage der betreffenden Galerien zuzuschreiben sein, während andererseits sowohl das Louvre als die Londoner Nationalgalerie in den Mittelpunkten des Verkehrs liegen. Die Vortheile dieser Lage hat man übrigens jetzt auch in Wien bei dem Plan für das neue Galeriegebäude in's Auge gefaßt, und darf dafür unter Anderem die bei dem Oesterreichischen Museum gemachten Erfahrungen als günstige Gewähr in Anschlag bringen. Dieses Museum wird notorisch im Durchschnitt monatlich von 10,000 Personen aller Stände besucht; an Sonntagen ist der Andrang häufig ein so starker, daß buchstäblich kein Apfel zur Erde fallen kann. Und dabei darf endlich der enorme Unterschied nicht außer Acht gelassen werden, der speciell zwischen Wien und Paris hinsichtlich des Fremdenverkehrs besteht. In Wien verkehren jährlich nach amtlichen Erhebungen nicht mehr als — 8000 Fremde; werden wir sehr weit fehl greifen mit der Behauptung, daß in Paris deren täglich ebenso viele verkehren? Und welch' ein Kontingent stellen wohl diese allein zum Louvre-Besuch?! A. d. H.

Verf. abgesprochen; das dritte, Nr. 45, wird ihm belassen. Mir erschien dieses Bild den anderen keineswegs überlegen, im Gegentheil als eine flaue Nachahmung des Meisters. — Im zweiten Zimmer des Erdgeschosses habe ich Nr. 13 von Tintoretto, welches der Verf. als ein „schwaches Bild“ angiebt, in ungleich günstigerem Lichte angesehen und die breite Vertheilung von Licht und Schatten bewundert.

In der ausgezeichneten gräflich Czernin'schen Sammlung, deren wiederholte und sehr eingehende Besichtigung ich einem äußeren Umstande verdanke, hat der Verf. die Bezeichnung von Nr. 4 des zweiten Saales unrichtig gelesen. Was ihm als J. C. erschienen, ist nur ein verschnörkeltes J., das Bild ist von Jan de Heem, und die Jahreszahl ist nicht 1692 (ein Druckfehler?), sondern 1642. — Die sog. van Dyck's jener Sammlung scheint mir der Verf. zu günstig beurtheilt zu haben (wahrscheinlich von dem ungenügenden Lichte getäuscht). Nr. 16 des ersten und Nr. 36 des dritten Saales können beide auf Originalität keinen Anspruch machen. Dagegen erscheint mir Nr. 24 im zweiten Saal, die drei Frauen und zwei Engel am Grabe Christi, als ein sehr tüchtiges, in Italien entstandenes Bild des Rubens.

In's Belvedere zurückkehrend, so läßt sich dem Direktor der Berliner Galerie nur Glück wünschen zu der Aufrichtigkeit, mit welcher er, angesichts der Wiener Io des Correggio, dieselbe unbedenklich als „das ursprüngliche Original“ und dem Berliner Exemplar weit überlegen anerkennt. Ein solches Zugeständniß kostet mehr Ueberwindung als man glaubt, und zeugt von seltener Unabhängigkeit und Objektivität des Standpunktes. — Mit derselben richtigen Einsicht und Unabhängigkeit (worin der Herausgeber des Dresdner Katalogs ihm nicht nachahmt) hat der Verf. Seite 269, bei Gelegenheit des wunderschönen Rubens in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie, Bildniß seiner zwei Söhne, das bekannte Bild der Dresdener Galerie für eine bloße Wiederholung von des Meisters Hand erklärt, hinter dem ersteren zurückstehend, weil, nach des Verf. trefflicher Bemerkung, das eine vor dem andern „jene Frische, jene Unmittelbarkeit des Gefühles voraus hat, welche von der Stimmung der ersten Auffassung abhängt, die sich selbst bei dem größten Künstler nur einmal einstellt und daher mit Recht Begeisterung genannt wird“.

Nr. 2 in dem Rubens-Saal des Belvedere, „der Liebesgarten“, hier dem Jan van Balen zugeschrieben, hätte zu einer ähnlichen Bemerkung Veranlassung geben können. Der Verf. hat dieses Bild in seinem Kommentar ganz übergangen, und zwar in Anbetracht der Unbedeutendheit des Bildes mit vollem Rechte. Trotzdem drängte sich mir im vorigen Jahre die Frage auf, ob der berühmte „Liebesgarten“ der Dresdener Galerie, von etwas größerem Maß als das Bild im Belvedere, diesem in Bezug auf künstlerischen Werth um ein Merkliches überlegen sei? Ich habe in dem Dresdener Bilde von jeher nichts anderes als eine Kopie, von der Hand eben desselben Jan van Balen, zu erblicken vermocht. Eine unerwartete Bestätigung meiner Ansicht erhielt ich 1859 in Madrid, wo in der königl. Sammlung das jeder Beschreibung spottende, herrliche Original hängt, ein Bild, über 10 Fuß breit und über 7 Fuß hoch, auf Leinwand gemalt, und unbedingt zu dem Vollkommensten gehörend, was der große flandrische Meister jemals hervorgebracht hat. Eine solche Thatsache aus sogenannten Rücksichten des Patriotismus verschweigen zu wollen (ein System, zu dem man in Dresden etwas zu sehr sich hinzuneigen scheint), kann ich nicht umhin, für Unehrlichkeit zu halten.

Zum Schluß nur noch eine Bemerkung. Wenn der Verf. unseres Buches in der Einleitung zu der fürstl. Liechtenstein'schen Gemäldegalerie, Seite 259, sein Befremden darüber ausdrückt, „daß es nie einem Besitzer dieser so höchst bedeutenden Sammlung eingefallen ist, einen Katalog derselben drucken zu lassen,“ so kann dieser Ausspruch nur einer Vergeßlichkeit oder Zerstreuung zugeschrieben werden. Schon im Jahre 1767 nämlich erschien ein stattlicher Quartband unter dem Titel: „Descrizzione completa di tutto cio che ritrovasi nella Galleria di pittura e scultura di S. A. Giuseppe Wenceslao del S. R. J. Principe regnante della Casa di Lichtenstein etc., data in luce da Vincenzio Fanti Pittore Viennese. In Vienna, G. Tom. de Trattnern. MDCCLXVII.“ Dem eigentlichen Verzeichniß der Kunstwerke, mit genauer Angabe der Maße, 107 Seiten einnehmend, schließt sich an ein „Compendio delle vite de 'pittori, scultori e d' altri artefici le di cui famose opere formano la prescrita celebre Galleria,“ 144 Seiten stark. — Die französische Be-

arbeitung dieses Katalogs erschien 1782 in Octav. Das Datum der deutschen Ausgabe weiß ich für den Augenblick nicht anzugeben, besser gesagt, ich bin nicht sicher, ob jemals eine deutsche Bearbeitung des Katalogs erschienen*).

Möge nun der fromme Wunsch, den der Verf. am Eingange ausspricht, in vollem Maße in Erfüllung gehen; möge das treffliche Buch, recht vielfach gelesen oder vielmehr benützt, den in Wien noch vielfach schlummernden Kunstsinn wecken: es würde dadurch eines der wesentlichsten Elemente gewonnen sein, aus deren heilsamer Verbindung eine Kräftigung und geistige Verjüngung des neuerdings so schwer geprüften österreichischen Staates sich erwarten läßt. **O. M.**

Korrespondenz.

Aus Florenz.

Fedi's Raub der Polyrena. — Die Kunstausstellung. — Neubauten. — Aus den Ateliers der Künstler und Kunsthandwerker. — Zu Herman Grimm's „Michel Angelo". — Philpot's Photographien.

Die Loggia des Orcagna hat am Freitag den 14. December durch Enthüllung der großen Gruppe Fedi's ihre neueste Bereicherung erhalten. Florentiner Bürger brachten 100,000 Francs durch Subskription für dieses Werk auf und schenkten es der Stadt, deren Behörde demselben den gegenwärtigen Ehrenplatz anwies. Seit Ende September stand es hinter einem Gerüste, innerhalb dessen der Meister die zum Zweck des Transports darangelassenen Stützen entfernte und das Piedestal mit grauem und röthlichem Marmor bekleidet ward; am Tage vor der Parlamentseröffnung schwand die letzte Hülle und der Raub der Polyrena fand alsbald in dem zum Markttag hereingekommenen Landleuten ein großes und andächtiges Publikum, das sich zunächst über den Gegenstand der Handlung und die Namen der dargestellten Personen zu unterrichten suchte und dann sein Urtheil freimüthig genug aussprach.

Die Alten hätten schwerlich eine so fürchterliche Scene aus der Erstürmung Troja's plastisch darstellen mögen; sehen wir indeß davon ab und vergleichen Fedi's Werk nur mit Giovanni's da Bologna Raub der Sabinerinnen, seinem Herkules-Kampf mit dem Centauren und selbst Cellini's Perseus, hinter dem der Raub der Polyrena sich gerade befindet, so stehen wir nicht an, jenem den Vorzug einer natürlichen, schönen Gruppirung, energischer Handlung und richtiger Zeichnung zuzugestehen. Die Gruppe stellt sich als eine etwas nach links und nach vorn geneigte Pyramide dar. schon in dieser Axenrichtung die vorwärts stürmende Bewegung ihrer Hauptperson andeutend. Als Basis des Ganzen liegt die nackte Gestalt des erschlagenen Polydoros am Boden, dessen Gesicht bereits einen den Kämpfen der Welt entrückten Frieden ausdrückt; über ihn fort, den linken Fuß voran, schreitet Pyrrhus, der griechischen Helden einer, die Troja's Jammerschick vollenden sollten. Mit der Linken preßt er die jugendliche, nur abwärts von der Hüfte leicht bekleidete Gestalt der Polyrena an die Brust, deren rechter Arm und Haupt verzweiflungsvoll zurückgeworfen sind; sein helmbeschattetes edles Antlitz wendet sich zürnend auf Hecuba, welche, die eine Hand begehrend nach der jüngsten Tochter ausgestreckt, die andere abwehrend an den Pyrrhus gelegt, zu seinen Füßen niedergesunken und mit fortgeschleppt, jetzt ihre Hände abgleiten und das Schwert des Feindes hoch geschwungen sieht, welches ihrem lästigen Flehen ein Ende zu machen bestimmt ist. Das der Hecuba entgleitende Gewand bildet hinter ihren Füßen eine wirre Masse, der linke Arm der Polyrena hat eine vielleicht zu gezwungene Haltung und der Schwertknauf des Pyrrhus ist übermäßig lang. Bei der Gestalt der Polyrena fällt die bedeutende Entwickelung der Brust auf, die im Verhältniß zu dem zarten Körper zu weit vorgeschritten erscheinen möchte, aber die Schönheit der Linien, der Adel der Mienen und die tüchtige Ausführung der vier Gestalten lassen die gerügten

---

*) Sie soll allerdings erschienen sein, doch ist auch uns Näheres über Titel und Jahr dieser Ausgabe nicht bekannt. Das Jahr der Publikation des französischen Katalogs ist dagegen unseres Wissens 1780. A. d. H.

Mängel übersehen. Jedenfalls nimmt das Werk, mit dessen Ausführung der Meister nicht weniger als acht Jahre beschäftigt war, trotz der in die Augen springenden Fehler in der modernen italienischen Kunst eine so charakteristische Stellung ein, daß es wohl der Mühe sich lohnte, noch einmal unter Beiziehung eines Bildes seine Schönheiten und Schwächen dem deutschen Publikum genauer vorzuführen *).

Die unter der Präsidentschaft des T. Corsini, Duca di Casigliano stehende Società d'Incoraggiamento delle belle Arti, Via della Colonna Nr. 31 hierselbst, hat ihre jährliche Ausstellung am 25. November 1866 eröffnet. Der Beitrag der Mitglieder in diesem Jahre betrug noch 30 Lire, während er später auf 20 Lire herabgesetzt wird. Außer dem Antheil an den Verloosungen erhält der Neubeitretende zwei von den bisher erschienenen 18 Kupferstichen nach seiner Wahl. Das Lokal der Ausstellung besteht aus drei Räumen zu ebener Erde und drei Sälen im zweiten Stocke. In den ersten zwei sind die Bildhauerwerke, in den übrigen die Gemälde ausgestellt. Unter diesen ist nur eine anmuthige Gruppe in Gips, Dante als Knabe zu den Füßen der Beatrice liegend und ihr Blumen zum Kranzwinden darreichend, von G. Dini, mit der Goldmedaille ausgezeichnet. Erwähnenswerth ist ferner eine hübsch aufgefaßte und gut modellirte Gipsstatue von R. Pagliaccetti, welche Garibaldi am Meeresufer von Caprera sitzend in Nachdenken versunken darstellt, ein im Tempel lehrender Christusknabe von anmuthigem Gesichtsausdruck von Fabrucci, Monti's Giotto, wie er als Hirtenjunge die ersten Proben seines Talents ablegt, indem er seine Schafe im Sande abzeichnet, eine rührende, in der Herbigkeit der ersten Jünglingsjahre erscheinende, auf dem rechten Beine knieende Gestalt, und eine Statuettengruppe in Marmor von Cerri, Francesca von Rimini, der, wie sie ängstlich sich umblickt, der Geliebte einen flüchtigen Kuß raubt. Ein auf dem rechten Beine ruhender aufschwebender Christus, in Marmor, von Fabbrucci, ist wohl räumlich das größte ausgestellte Werk dieser Art, ohne jedoch auf gleiche geistige Bedeutung Anspruch zu haben. Ein im Atlaskleide lesendes Mädchen von Dini, ein Kind mit Hund und Katze auf dem Schooße von Zocchi, einige Dantestatuetten, einige Frauen mit mühsam ausgeführten Spitzen und Blumen sind kaum nennenswerth.

Die Gemälde laufen, wenn auch an Zahl, doch kaum an Werth den plastischen Bildwerken den Rang ab. Und zwar darf man sagen, daß im Allgemeinen die religiösen Vorwürfe am schlechtesten gelungen, ja oft geradezu widerwärtig sind; wie z. B. ein Moses, die Gesetzestafeln empfangend und eine Apotheose Cavours; darauf kommen die Historien, dann die Genrebilder und schließlich die Landschaften.

Angekauft wurden als Prämien ein mit feiner Beobachtung aufgefaßter und dreistem Pinsel gemalter Kunstliebhaber, der sitzend Bilder besieht, von Boldini, eine Landschaft von P. Senno, deren linke Hälfte, wo hinter einem pflügenden Bauer eine duftige Fernsicht erscheint, besonders tüchtig ist, während die Bäume der rechten Seite zu massives Laubwerk zeigen, ebenso ein Genregemälde von Borrani, eine kranke Nonne, die, von andern Nonnen verpflegt, in einer luftigen Halle auf einem Stuhle sitzt.

Goldene Medaillen erhielten Fattori's Aehrenleserinnen, drei weibliche Figuren auf ebenem Felde, hinter dem ein niedriger Hügel aufsteigt, und Abbati's Mädchen, welches, dem Beschauer den Rücken wendend, durch ein Stereoskop sieht. Zur Nachbildung wurde Conti's Begegnung des Dante und der Beatrice bestimmt; das Bild hat in der Person des Parlamentsmitgliedes Signore Bisocchi einen Käufer gefunden. Die Scene ist in der Umgegend von Florenz, unter dem hellen Abendhimmel leuchten die Berge, von der Abendsonne angestrahlt, in röthlichem Scheine, Beatrice, von einem Mädchen gefolgt, geht auf einem höher gelegenen Pfade an Dante vorbei, der, wie in Verzückung, der holden Erscheinung entgegenblickt. Entschieden ist das eine der besten Darstellungen Dante's, deren es übrigens hier nur zu viele giebt. Von Marco finden wir einige hübsche Landschaften, von Sani ist eine gemüthliche Gartenscene da, wo ein Ehepaar im Kostüm vom Anfange des vorigen Jahrhunderts gemeinsam in einem Buche liest, — platonische Liebe betitelt —; Canello

*) Wir werden dieser Aufforderung thunlichst bald zu entsprechen suchen. A. d. R.

stellte eine gute Ansicht des Doms zu Mailand aus. Von Saperiti sieht man ein Hasenstück aus Tunis und eine orientalische Straße, von Pasini eine persische Straßenscene bei Nacht. Eine häusliche Scene von Tedesco, eine junge Mutter mit Kind, bei denen die schöne Schwester der ersteren auf dem Bette sitzt und durch die geschlossenen Laden ein sanftes Dämmerlicht einfällt, gehört nach der Konception zu den anziehendsten Bildern der Ausstellung. Camino hat einige recht erfreuliche Landschaften, Sartori ein Kavalleriemanöver eingesandt. Bei Carmignani's Hinterhalt im Walde thut das Novellistische der Staffage, zwei Banditen, die einem unbesorgt reitenden Ritter auflauern, der Wirkung Eintrag. Anders bei einem Bilde Mazzo's, wo das Genrehafte die Landschaft überwiegt; ein Reiter hat sich hier auf der Erde zum Schlaf gebettet, sein Pferd und sein Hund wittern eine herannahende Gefahr. Ein Seesturm von Gamba hat wohl erst nachträglich den Titel „der Morgen nach der Schlacht bei Lissa" und die zerfetzte italienische Flagge auf einem Wracke bekommen. Varni's Garibaldi am Bette seiner gestorbenen Frau, Tancredi's Camoens mit seinem treuen Neger im Gefängniß, Gerbi's Lorenzo de 'Medici, von dessen Krankensitz Savonarola fortgeht, ohne die Absolution zu ertheilen, Parsini's Cellini, der dem Herzog von Medici das Modell seines Perseus zeigt, Ferrari's Abführung eines verurtheilten Polen, die venetianische Liebesscene mit verstecktem Bravo von Sanesi, Bucciarelli's Schachpartie am Hofe der Medici, Conti's Begegnung Petrarca's und der Laura in der Kirche zu Avignon, Folchi's große Veronika Cybo im rothen Sammtkleid, Gasser's Maria Stuart, von ihrem Gefolge Abschied nehmend, sind weniger um ihres besonderen Kunstwerthes willen als zur Charakteristik der Stoffkreise zu nennen, in denen die Genremalerei des modernen Italiens sich vorzugsweise bewegt. Ansprechend in Stoff und Ausführung ist ein kleines Mädchen, aus einer Quelle trinkend, von Giuliano. Die vervielfältigenden Künste sind durch einige recht gute chromolithographische Drucke auf Leinwand von Ulisses Borzino in Mailand, durch eine tüchtige Kreidezeichnung von Perotti, einige Schwarzkunstblätter von Cucinetta in Neapel, endlich durch eine Federzeichnung mit Angelica und Medor von Giovanni Fiorini zwar nicht glänzend, aber anständig vertreten.

Ich verlasse damit die Räume der Kunstausstellung und berichte Ihnen von anderen bemerkenswerthen Erscheinungen des hiesigen Kunstlebens, wie sie mir bei meinen Wanderungen durch die Straßen und Ateliers begegnet sind. Zuerst ein Wort von der Bauthätigkeit in der jetzigen Hauptstadt Neu-Italiens. Im ganzen Nordosten der Stadt werden die alten Umfassungsmauern eifrigst eingerissen, neue Straßen angelegt und Häuser gebaut. Auf schönen Stil machen die letzteren freilich weniger Anspruch, aber um so gesunder werden die Wohnungen in diesen massiven Gebäuden an den breiten Straßen mit ihrer schönen freien Aussicht auf die reizenden Berge von und um Fiesole ohne Zweifel sein. Ein großer Kasernenbau für ärmere Leute vor der Porta San Gallo ist besonders häßlich, netter sehen einige Quartiere vor der Porta Santa Croce aus, welche lauter einstöckige, hölzerne, ganz und gar mit gewelltem Zink bekleidete Häuser enthalten. Für neue Baumpflanzungen sorgt man leider gar nicht; der große Platz della Indepedenza z. B. ist völlig kahl. Der einzige größere Neubau von Regierungswegen, das Kriegsministerium am Sankt Markusplatz, zeigt drei gleichartige, unendlich nüchterne Fronten. Kleinliche Thüren, nichtssagende Fensteröffnungen in den drei Stockwerken und gelber Kalkputz, anders läßt sich diese flache Mittelmäßigkeit nicht beschreiben, die den bloßen Verwaltungszwecken wohl genügen dürfte, aber der Stadt der Arnolfo und Brunelleschi wenig Ehre macht. Für den König wurde hinter dem Palazzo Pitti ein großer Marstall gebaut, der namentlich der Erdarbeiten wegen bedeutende Summen verschlungen hat, ohne jedoch architektonisch einen befriedigenden Eindruck hervorzubringen.

In der königlichen Gießerei war bei meinem neulichen Besuch eine für Turin bestimmte Bildsäule des in der Krimm kommandirt habenden Generals La Marmora angefertigt, überlebensgroß, vorwärts stürmend, fast theatralisch. Technisch schien mir die Arbeit so gut gelungen, wie nur immer die besten deutschen Güsse. — In der königlichen Mosaikfabrik sah ich an einem für die Pariser Ausstellung bestimmten Tische arbeiten. Die Mitte des nicht eben großen runden Tisches nimmt ein sich schnäbelndes Taubenpaar ein, welches auf einer Gruppirung von Köcher, Bogen und Lorbeerzweigen steht. Grundfläche der bekannte schwarze Schiefer, im Umkreis viel Vögel und eine Blumengruppe. Mir scheinen die Modernen mit ihren naturalistischen Tendenzen bei

dieser Steinmalerei auf dem Holzwege zu sein und ich sähe es viel lieber, wenn sie durch schön gezeichnete Arabesken und harmonische Farbenpracht ein lohnenderes Ziel zu erstreben suchten. Auch der hiesigen Privatindustrie möchte ich zurufen, sich diesem Wege zuzuwenden und ihre ewigen Maiglöckchen, Tulpen, Anemonen und Rosen an den Nagel zu hängen. Schmetterlinge und Käfer könnte man noch gelten lassen, da sie symmetrisch sind und metallischen Glanz haben, also dem Mineralreich nicht so unerreichbar sind in der Nachbildung, wie die freieren Schöpfungen der organischen Natur. Nicht weit von dem Ponte della Trinità, Ammanati's eleganter Schöpfung, ist eine Fabrik galvanoplastischer Kunstsachen, die außer Dingen für den Alltagsgebrauch auch sehr schöne Helme, Schilde, Gefäße u. dgl. galvanoplastisch herstellt und namentlich den Benvenuto Cellini vervielfältigt. Eine Industrie, die unsern deutschen Kunstliebhabern gewiß nicht minder Freude machen würde, als die besten Werke der Porzellanfabrik des Marchese Ginori, welche, in der Nähe von Florenz gelegen, namentlich Schalen und Gefäße der Renaissance mit großem Geschick nachbildet. Und das sind denn doch edlere Formen als die des Dresdener Rokokoporzellans, wenn auch nicht so edel, wie die Antike, deren anerkennungswerthe Nachahmung in England besonders durch die Fabrik von Copeland auf eine so bedeutende Höhe gestiegen ist. Was ich an den erwähnten Florentiner Anstalten zu tadeln hätte, wäre, daß sie neben einzelnen Prachtstücken noch so viel gewöhnliches, geschmackloses Zeug liefern; gerade in dem täglich gebrauchten Geräth einen höheren Formensinn zu bethätigen, sollten sich alle hervorragenderen Fabriken angelegen sein lassen. Aber welcher Augiasstall ist gerade hier überall, am wenigsten vielleicht jetzt in England, noch auszumisten! Die besten Vorbilder aller Art sind heute so leicht zu beschaffen, Photographie und Galvanoplastik bieten ihre Wunderkräfte dar, und wenn nur erst einmal die nächsten Generationen mit dem Anschauen des Schönen gesättigt sind, wird dessen Wiedererzeugung durch die eigne Phantasie naturgemäß beginnen. Die schöne Sammlung von Waffen und Geräthen aus dem Mittelalter und der Renaissance, welche man hier im Palazzo del Podestà ausgestellt hat, kennen die Leser schon aus einem früheren Bericht; ich werde jedoch gelegentlich darüber ausführlicher schreiben.

Herman Grimm's Michel Angelo ist recht ein Buch für Florenz, ich las es auf der Magliabecchiana, wo sonst leider wenig deutsche Werke sind. Merkwürdig aber, was ihm für Irrthümer passirt sind! In der ersten Auflage beschreibt er den David Michel Angelo's, indem er seine beiden Arme schlaff herabhängen und die Rechte die Schleuder halten läßt. In der zweiten „durchgearbeiteten" Auflage heißt es, daß der rechte, herabhängende Arm die Schleuder trägt, die linke vor der Brust emporgehobene Hand dagegen einen Stein hält, als sei er im Begriff, denselben in die Schleuder zu legen. Beides ist verkehrt. Der linke, emporgehobene Arm trägt die über die Schulter geworfene Schleuder und die rechte herabhängende Hand umfaßt den Stein. Ferner läßt Grimm Leo X. die Hände mit Ringen überdeckt tragen, im Gegensatz zu Julius II., und scheint bei beiden Charakterzeichnungen an Raffael's Porträts im Palazzo Pitti gedacht zu haben. Nun trägt aber merkwürdigerweise Julius II. drei Ringe an jeder Hand, Leo X. dagegen nicht einen einzigen. Daß Michel Angelo endlich San Miniato seine Braut genannt habe, ist mir nicht bekannt, wohl aber hat er Santa Maria Novella seine Fidanzata geheißen. Letzteres ist vielleicht unwesentlich, aber auf die beiden ersteren Punkte möchte ich im Interesse des trefflichen Buches und seiner ohne Zweifel in nicht ferner Zeit bevorstehenden dritten Auflage einiges Gewicht legen. Zu dem David noch die nachträgliche Bemerkung, daß derselbe in dem unter Kavaliere Papi's Leitung vor einigen Monaten ausgeführten originalgroßen Bronze-Abguß unglücklicherweise mit einem kolossalen Feigenblatt ausgestattet worden ist: eine wahre Verunstaltung der sonst in technischer Hinsicht vorzüglich gelungenen Arbeit.

Schließlich noch die Nachricht von einem höchst verdienstlichen Unternehmen des trefflichen hiesigen Photographen J. B. Philpot, Borgo Ognisanti No. 17, welcher nämlich die sämmtlichen Originalzeichnungen berühmter Meister in den Uffizien photographisch vervielfältigt und das Stück zu 1 Franc 10 Centim. verkauft. Hier ist die Photographie noch am ersten an ihrem Platz und das Werk des Hrn. Philpot um so verdienstlicher, als die Vollständigkeit seiner Sammlung ein großes Anlagekapital in Anspruch nahm, während sich der Kauf der Liebhaber gewöhnlich auf gewisse besonders ansprechende oder berühmte Werke beschränkt. Der schon im Jahre 1865 ausgegebene kleine Katalog wird soeben für eine stark vermehrte Auflage umgearbeitet. Auch die Photographien der schönsten Werke des Luca della Robbia, welche Philpot im Auftrage des Fürsten Gagarin ausgeführt hat, sowie seine photographische Sammlung von Elfenbeinschnitzwerken aus Italien, Frankreich, England und Deutschland will ich nicht unerwähnt lassen. Von letzterer ist der Katalog ebenfalls im Druck fertig.

F. B.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

DAS NATIONALDENKMAL FÜR KÖNIG MAXIMILIAN II. VON BAYERN.

Preisgekrönter Entwurf von K. Zumbusch.
(Architektur von H. Hügel.)

Verlag von E. A. Seemann.

Das Nationaldenkmal für München.

Preisgekrönter Entwurf von K. Zumbusch.

Mit Abbildung.

Künstlerische Konkurrenzen sind neuerdings in Verruf gekommen, nicht mit Unrecht, denn die rücksichtslose, willkürliche Weise, welche bei den Entscheidungen gar zu oft in jüngster Zeit beliebt worden ist, muß sowohl dem Ehrgefühl der Künstler als der Würde der Kunst verderblich werden. Wir erinnern an die Konkurrenzen für die Nikolaikirche in Hamburg, für das Rathhaus in Berlin, für den Bahnhof in Zürich, für das Münchener Rathhaus und an viele ähnliche Fälle, wo zwar Preise zur Vertheilung kamen (in München sogar nur zweite und dritte, aber nicht der erste!), die Ausführung jedoch schließlich nicht in die Hände des Siegers, sondern oft in ganz fremde, die sich weder in Konkurrenzen noch sonstwo hervorgethan hatten, gelegt wurde. Dies Verfahren, eine Schmach und ein Verderb für die Kunst, ist freilich überwiegend bei architektonischen Konkurrenzen an der Tagesordnung; aber auch bei Konkurrenzen für plastische Denkmale sind mehrfach arge Verstöße begangen worden. Solchen Thatsachen gegenüber ist es Pflicht der öffentlichen Kritik, immer auf's Neue ihre Stimme zu erheben; denn es wäre ein Verlust für das Kunstleben, wenn eine Gelegenheit so schöner und förderlicher Wettkämpfe, eine Quelle, aus welcher die Kunst so viel Kraft zu schöpfen vermag, vergiftet oder verstopft würde. Waren es nicht Konkurrenzen, durch welche Brunellesco zur Ausführung der Kuppel des Florentiner Doms, Ghiberti zur Schöpfung seiner herrlichen Baptisterienpforten gelangte?

Glücklicher Weise fehlt es auch in den jüngsten Tagen nicht an Beispielen, wo ein glänzender Erfolg aus Konkurrenzen hervorgegangen: das eine ist das Schillerdenkmal für Berlin von Reinhold Begas, mit dessen Abbildung unsere Zeitschrift ihren vorigen Jahrgang eröffnete; das andere der unsern Lesern heut vorliegende, von dem Münchener Schiedsgericht kürzlich gekrönte Entwurf von Zumbusch zum Nationaldenkmal, welches dem verstorbenen König Maximilian II. in der von ihm erbauten Maximilianstraße errichtet werden soll. Beide Fälle sind wohl geeignet, das Konkurrenzverfahren, das etwas in Mißkredit gerathen war, wieder zum gebührenden Ansehen zu bringen; denn dort wie hier haben wir Ursache, die Schönheit und Bedeutsamkeit der künstlerischen Entwürfe als Bürgschaft für eine würdige Gestaltung der zu errichtenden Denkmale zu begrüßen; dort wie hier ist es ein jüngerer Künstler, der sich auf dem Wege des öffentlichen Wettkampfes zu einer der höchsten Aufgaben des heutigen Kunstschaffens und dadurch in die Reihe der schon bewährten Meister aufgeschwungen hat. Der Münchener Fall hat sogar noch das besonders Anziehende, den Beweis zu liefern, daß auch mit Ausschluß von Berlin in den

übrigen deutschen Schulen genug hohe plastische Begabung anzutreffen ist. Denn bekanntlich hatte der Vollziehungs-Ausschuß, dem die Einleitung der Angelegenheit anvertraut war, für gut gefunden, außer der allgemeinen Einladung zur Konkurrenz, eine direkte Aufforderung zur Betheiligung an sechs hervorragende Künstler ergehen zu lassen, und dabei sich streng auf das außerpreußische und außerösterreichische, also auf das sogenannte „reine" Deutschland zu beschränken.

Wir erlauben uns, freilich nur gestützt auf treffliche Albert'sche Photographien des Entwurfes und auf das vor Kurzem herausgekommene Gutachten des Schiedsgerichts, das in seiner geistvollen Klarheit und Gediegenheit eine bekannte Meisterhand erkennen läßt, einige Bemerkungen über das schöne Werk. Auf den ersten Blick wird das Auge wohlthuend berührt von dem edlen flüssig bewegten Umriß und dem ebenso reichen und klaren Aufbau des Ganzen, von der Lebenswärme und dem idealen Schönheitshauche der Gestalten. Auf mäßig hohem Postamente, den Augen des Beschauers nicht zu fern gerückt, die einfach würdige gut bewegte Figur des Monarchen, von prächtigem, groß drapirtem Mantel umflossen, in der Rechten eine Rolle mit dem Staatssiegel, vielleicht die Verfassungsurkunde, an die Brust drückend, mit der Linken sich leicht auf den Griff des in der reich verzierten Scheide gehaltenen Schwertes stützend. Aecht menschliches Wohlwollen ist der herrschende Ausdruck dieser edlen Gestalt; wir kennen kein Fürstendenkmal bis auf die Reiterstatue des Mark Aurel hinauf, in welchem dieser Ausdruck der Humanität und Urbanität so rein zur Erscheinung käme. Mag an dem vortretenden rechten Knie noch etwas Befangenheit sich verrathen, wie das Gutachten sagt: das wird der Künstler leicht noch zum freien Flusse bringen; aber das Motiv an sich möge man ihm nicht verkümmern, ebenso wenig wie die Haltung des Schwertes in der Linken, die nach dieser Seite allein im Stande ist, auf ungezwungene Weise der Gestalt ihren belebten, volleren Umriß zu verleihen. Das ginge verloren, wenn nach der Bemerkung des Gutachtens das Schwert „am Gürtel hinge oder zur Seite lehnte". Auch meinen wir, sei das Schwert ein wohl zu betonendes ausdrucksvolles Element in der Charakteristik eines Herrschers, da es ja schon als Symbol der Gerechtigkeit kaum zu entbehren ist und, in dieser Weise dargestellt, weit weniger einen bloß militärisch-etikettenmäßigen, als vielmehr einen bedeutsam attributiven Eindruck macht. Wenn das Gutachten ferner am Königsmantel „schwere, wulstige Partieen" bemängelt, so mögen dieselben der rechten Seite angehören, die uns leider nicht in photographischer Nachbildung vorliegt; die linke Seite dagegen kann kaum freier und schöner bewegt sein.

Um den Fuß des Postamentes sitzen auf breiterem Sockel vier allegorische Figuren: Friede, Freiheit, Stärke, Gerechtigkeit. Sie sind größtentheils von hoher Schönheit; namentlich darf die herrliche Jünglingsgestalt des Friedens mit Palme und Füllhorn als eine der reinsten Inspirationen der neueren Plastik bezeichnet werden. Hier trifft uns nicht der erkältende Hauch jener akademischen Schablonenwesen, welche in unseren Tagen noch gar zu oft als klassisch-ideale Gestalten gelten sollen, sondern es strömt Etwas von jenem freieren Ergusse der Phantasie in ihm, der aus den Werken der italienischen Renaissance so jugendfrisch, so lebenswarm uns trifft. Auch das hat der Künstler wohl bedacht, durch zwei männliche und zwei weibliche Figuren sich eine reichere Skala der Kontraste zu eröffnen. Nur die Gestalt der Stärke, eines bärtigen Mannes, scheint, wie auch das Gutachten hervorhebt, den drei andern an Schönheit nicht gleich zu kommen, und der daneben gelagerte Löwe verstößt, wie es eben dort richtig heißt „gegen unverbrüchliche Gesetze der räumlichen Bedingungen."

Als glücklich erfundenes Motiv des Ueberleitens müssen wir endlich die vier an den Ecken des Postamentes angebrachten nackten wappenhaltenden Kinder bezeichnen. Sie verbinden die vier unteren Figuren mit der Hauptgestalt, und indem sie die Härten der archi-

tektonischen Linien in freie Schwingung organisch belebter Formen auflösen, tragen sie bedeutend zu dem schönen Umriß des Ganzen bei. Hier ist der Punkt, wo der Künstler, der die architektonischen Theile angegeben, der talentvolle Hügel in München, wesentlich in das Gelingen des Aufbaues eingegriffen hat. Und hier erlauben wir uns eine bescheidene aber dringende Einsprache gegen die Ansicht des Schiedsgerichts „daß diese Schildhalter, statt Kapitäle und darüber die Hängeplatte des Gesimses zu tragen, freigestellt sein sollten.“ Gerade daß diese schildhaltenden Kinder als Theile der Architektur aufgefaßt sind, daß sie die reichen ionischen Kapitäle tragen und eng an das Postament gelehnt sind, giebt ihnen ihre dekorative Bedeutung und damit ihre Unterordnung unter diejenigen Figuren, in welchen der Geistesinhalt des Denkmals zum Ausdruck kommt. Löst man diese Knaben von der Architektur, so schwächt man nicht allein das Postament, das eher etwas stärker sein sollte, bringt nicht nur Unruhe an diejenige Stelle, wo das Gefühl der geschlossenen, sicher tragenden Masse dem Beschauer sich aufdrängen muß, sondern zwingt auch diesen kleinen Figuren eine Zwitterstellung auf, da sie dann, losgelöst von der Architektur, die Forderung eines selbständigen ideellen Inhalts unfehlbar machen würden. Gerade diese Anordnung der Kapitälstützenden Wappenhalter müssen wir in äußerer wie innerer Hinsicht als eine Schönheit des Entwurfs bezeichnen, von welcher nicht ohne bedenkliche Einbuße abgewichen werden kann.

Endlich gestatte man uns noch ein Wort über das Material, in welchem das Denkmal auszuführen wäre. Das Schiedsgericht schlägt für sämmtliche Figuren vergoldete Bronze, für das Piedestal rothen, für die Stufen schwarzen Marmor vor. Wir müssen gestehen: so warme Freundschaft wir der Polychromie entgegenbringen, diese Art der Polychromie will uns doch nicht einleuchten. Es dürfte sich statt der großartigen Wirkung, welche das Schiedsgericht sich davon verspricht, leicht ein unruhiger bunter Eindruck ergeben. Das Gold ist ohnehin wegen der vielen Reflexe, die es empfängt, zum reinen Ausdruck der Form wenig geeignet. An den chryselephantinen Statuen der Griechen waren bekanntlich nur die Gewänder in Gold, die nackten Theile in Elfenbein ausgeführt. Vielleicht wird man uns dies Beispiel nicht gelten lassen und an die zahlreichen vergoldeten Erzbilder des Alterthums erinnern. Allein wir wissen bei solchen Werken doch die Hauptsache nicht: in welcher Umgebung sie sich befanden, wie sie vom Künstler auf eine harmonische Gesammtwirkung mit derselben berechnet waren. Dagegen erfahren wir durch Plinius, daß, als ein hochgeschätztes Bronzewerk des Lysippos, wie es scheint sein Sonnengott zu Rhodos, auf Befehl Nero's vergoldet worden war, derselbe alle Wirkung verlor und erst nach Entfernung des Goldes wieder seinen vollen Kunstwerth gewann. Aus neueren Zeiten haben wir das Beispiel der vergoldeten Erzstandbilder im Thronsaal des Münchener Residenzschlosses, und wer wird nicht zugeben, daß diese Werke mit der reichen Pracht ihrer Umgebung gut zusammenstimmen? Aber wer möchte bei ihren Vorbildern, den Bronzestatuen am Grabe des Kaisers Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck, wünschen, daß anstatt des dunklen ernsten Erztones, der eine so tiefe feierliche Wirkung macht, sie im hellen Goldschimmer glänzten, obwohl wir aus den Archiven wissen, daß sie auf Vergoldung berechnet waren? Also meinen wir, einen je höheren Werth das Gold in den Kunstwerken als Dekorationsmittel, als stimmunggebendes, verbindendes, überleitendes Element hat, um so vorsichtiger soll man bei seiner Anwendung sich fragen, ob es in jedem besonderen Fall am Platze sei. Aber selbst gegen die nicht vergoldete Bronze, so gewiß sie weit bedeutender wirkt als das Gold, möchten wir uns einen Einwand erlauben. Unsre moderne Plastik beachtet zu wenig den spezifischen Unterschied in der Wirkung verschiedenen Materials. Wo es auf athletische, kraftvolle, überwiegend ernste, oder auch mehr realistische Monumente ankommt, da wird die Bronze in erster Linie zu

wählen sein. Daß man Kriegergestalten wie Blücher, Kämpfer wie Luther, Reiterbilder wie Friedrich den Großen in diesem strengen, herben, männlichen Material ausführt, ist selbstverständlich. Aber alle Gestalten, die einem weihevoll idealen, die dem rein humanen Lebensgebiet angehören, sollte man in weißem Marmor darstellen. Uns macht der besprochene Entwurf immer wieder den Eindruck als sei er in Gedanken für Marmor berechnet. Die edle Weichheit und Fülle der Formen, der breite Faltenwurf, so wesentlich verschieden von dem schärfer gebrochenen, minder tief ausgehöhlten, den die Bronze verlangt, endlich die geistige Schönheit der Köpfe, alles das würde in weißem Marmor unvergleichlich viel klarer zur Geltung kommen. Dazu rechne man noch die unliebsame Erfahrung, die wir in neuerer Zeit an unsern Erzdenkmalen machen, daß sich die schöne Patina der Alten nicht einstellen will, dagegen ein stumpfer schwärzlicher Ton fast alle diese Monumente in kurzer Zeit unschön genug überzieht, und man wird auch aus diesem Grunde unsre Mahnung wenigstens nicht unerwogen lassen. Ganz dieselben Beobachtungen sind es gewesen, die auch bei dem in Berlin zu errichtenden Schillerdenkmal statt des anfänglich beabsichtigten Bronzegusses nunmehr ein Marmorwerk in Aussicht stellen. Da nun in dem seit Kurzem mehr zur Anerkennung gelangten weißen Tyroler Marmor ein herrliches leicht zu beschaffendes Material in der Nähe ist, welches an Schönheit dem parischen nahe kommt, während es dem nordischen Klima besser zu trotzen vermag als der Marmor Italiens, so möchten wir uns den Gegenvorschlag erlauben, daß die fünf Statuen in weißem Marmor, das Postament sammt seinen Schildhaltern in dunklerem Marmor, der Unterbau in Granit, oder einer dazu geeigneten Marmorart ausgeführt werden möge. Im Interesse des schönen, so würdig begonnenen Unternehmens wollen wir den mit der Ausführung betrauten Männern unsere Bemerkungen hiermit freundlich zur Beurtheilung empfohlen haben.

W. Lübke.

Die französische Malerei seit 1848,

mit Berücksichtigung des Salons von 1866.

Von **Julius Meyer.**

II.

Der neueste Idealismus und die Malerei der schönen Form.

3.

Dritte Gruppe. Die Schwankenden zwischen Ideal und Sinnlichkeit. Die monumentale Malerei.

Noch bleibt uns die Gruppe übrig, die zwischen jenen beiden Hauptklassen, welche nach zwei verschiedenen Seiten die ideale Richtung vertreten, schwankend mitten inne steht. Eine Anzahl von Künstlern, welche die Schönheit der Form und den stilvollen Zug der Linien nicht aufgeben wollen, aber die klassische Würde sei es herabstimmen durch den Zusatz moderner Empfindung, sei es tiefer in's Malerische ziehen durch den erregenden Pulsschlag des sinnlichen Lebens. Auch unter ihnen finden sich unzweifelhafte und gewandte Talente. Nur bringt es ihre mittlere Stellung mit sich, daß sie alle zwar ihre Besonderheit ausprägen, aber doch keine Werke von hervorragender Eigenthümlichkeit zu Stande bringen; daher genügt wohl eine kurze Besprechung.

Als einer der Namhaftesten ist Auguste Gendron, Schüler von Delaroche, schon seit Mitte der vierziger Jahre thätig. Seine Willis und Sylphiden, Horen und Nereiden, die wie duftige Traumgestalten durch den Wald oder über den Wassern schweben, haben vielen Beifall gefunden; leicht und gefällig, in den Linien flüchtig, hell und freundlich in der Färbung, wenngleich bisweilen etwas schwer, mit mehr malerisch verschwimmenden als plastisch durchgebildeten Formen. Auch mit poetischen Scenen aus den schönen festlichen Tagen der Renaissance hat er Glück gehabt, indem er es verstanden, die poetische Stimmung in eine malerische, anschauliche zu übersetzen. Sein „florentinischer Sonntag" (im Luxembourg, vom Jahre 55) zeigt uns eine Gesellschaft stillfroher Menschen bei den edlen Vergnügungen der verschiedenen Lebensalter, in dem farbigen Gewande und den dankbaren Formen einer ästhetisch gestimmten Zeit; eine Art Gegenbild dazu ist sein Begräbniß einer jungen Venetianerin, welche die Gondel durch den stillen Kanal zu ihrer letzten Ruhestätte trägt, nicht minder ansprechend durch den Ausdruck milder Trauer der begleitenden, in der Nacht wie verschwebenden Gestalten. In seinen dekorativen Arbeiten (Malereien in der Kirche St. Gervais und die Tageszeiten im Palast des Staatsrathes) sucht er durch rhythmische Anordnung und den ruhigen Adel der Gestalten sich dem monumentalen Stil zu nähern, ohne deßhalb eine gewisse naturalistische Wärme der Erscheinung aufzugeben. Im Ganzen weder für die Ausbildung der Form noch die des Kolorits entschieden angelegt, geht er auf Verbindung beider zu einer gefälligen Erscheinung aus, ohne es zu einer vollen energischen Wirkung zu bringen. — Ein sehr vielseitiges Talent, das sich zu dieser Gruppe zählen läßt, ist Alfred de Curzon. Seine Psyche, die aus der Unterwelt die Büchse Proserpinens bringt (im Luxembourg), eine in leichtem Gewand leise daherschwebende Gestalt, grau und zart in der Färbung, wie die Erscheinung eines poetischen Traumbildes, ist nicht ohne Anmuth, aber ganz losgelöst vom klassischen Boden und in das weiche Element moderner Empfindung übertragen. Die Genrebilder des Künstlers aus dem italienischen Volksleben haben ebenfalls einen poetischen Anflug; sie sind in der Gruppirung einfach und in der Bewegung der Figuren anziehend, doch geben sie die natürliche Größe und Schönheit des Stammes in einer äußerlichen Weise wieder und schwächen die Energie seiner charaktervollen Erscheinung ab durch das Empfindsame des Ausdrucks und durch gewöhnliche malerische Reizmittel. Ernster und tüchtiger, in den Ton der warmen, klaren Luft des Südens getaucht sind die italienischen Landschaften Curzon's. — Fast ganz ins poetische Gebiet zieht Jean Aubert die schönen Frauengestalten der Antike hinüber, die er meistens in stillen einfachen Situationen und im weichen Fluß der griechischen Gewandung darstellt. Im Grunde ist es auch ihm nur um die ideale, aber unserer Gefühlsweise nahe gebrachte Erscheinung jugendlicher Frauen zu thun; er zeigt sie uns gern am Ufer des Meeres träumend und sinnend („Rêverie" v. 1859) oder im vertraulichen Austausch holder Geheimnisse, die der Beschauer errathen mag („Confidence" von 1861).

In einer eigenen Weise suchen Charles Landelle und François Jalabert, beide Schüler von Delaroche, zwischen der Strenge des Ideals und dem Reiz anmuthiger und empfindungsvoller Natur eine gemäßigte Mitte zu halten. Landelle, namentlich in der religiösen Kunst seit Mitte der vierziger Jahre thätig, bemüht sich in der Weise Ary Scheffers seinen heiligen Figuren eine besondere Innigkeit des Ausdrucks und einen gewissen Adel der Erscheinung zu geben, geräth aber ins Empfindsame und kann doch auf eine weltliche, das Auge anlockende Anmuth der Frauen nicht verzichten. Jalabert, mag er nun antike oder christliche Mythe behandeln, geht auf eine weiche, elegische Wirkung aus, die sich auch in den zarten Uebergängen und verschmelzenden Tönen seines Kolorits kundgiebt und im Ausdruck oft bis zur schmachtenden Schwermuth geht. Auch für die verschiedenen Mo-

mente der Leidensgeschichte Jesu sucht er auf diese Weise die Seele des Beschauers zu gewinnen. In seinen weiblichen Porträts ist eine gewisse malerische Distinktion; durch die fein modellirten und warmgestimmten Gesichtszüge soll das Innenleben, die fühlende Seele ahnungsvoll hindurchleuchten, und in der That, man fühlt sich unmerkbar von diesen Bildnissen angezogen, wenn auch die allzuweiche Behandlung, der sentimental und durchaus moderne Ausdruck die Kritik herausfordern. —

Mit Landelle und Jalabert haben wir die religiöse Malerei des Zeitalters berührt, können uns aber hier in dies weite Feld nicht einlassen. Auch tritt in ihr der Charakter der jüngsten Kunst so wenig, wie die ästhetischen Neigungen des zweiten Kaiserreichs zu Tage. Noch immer und so eifrig als je werden Kirchen und Kapellen ausgeschmückt, wie ja auch in den neugebauten Stadtvierteln neue Kirchen im üppigen Stil der Spätrenaissance oder in einer reichen Kombination der romanischen Weise mit der letzteren mit zauberhafter Schnelligkeit aus dem Boden schießen. Wie es diesen Bauten an der Breite und Einfachheit des monumentalen Stils und am ernsten Ausdruck ihrer Bestimmung gebricht, so auch den Gestalten jener Malerei. Talent und Kenntniß zwar lassen sich auch einem großen Theil dieser Werke nicht absprechen, und was die kirchliche Kunst bei uns hervorbringt, kann sich mit den Franzosen noch immer nicht messen. Allein davon ganz abgesehen, daß es dem Maler nun weniger als je gelingt, den leeren abgestorbenen Hüllen der christlichen Mythenwelt ein übersinnliches Leben oder den heiligen Gestalten den Zug religiöser Innigkeit wieder einzuhauchen, den ihnen das moderne Bewußtsein sammt ihrer Seele entrissen hat — davon ganz abgesehen, so fehlt es ja nun mehr als je an einer großen Anschauung der Form, am Gefühl für den Rhythmus der Linien, an der Fähigkeit für reiche Gliederung der Komposition. An den Bedingungen also, welche allein noch den religiösen Werken ächten künstlerischen Reiz verleihen können. Wohl bemühen sich noch eine Anzahl Maler, meistens Ausläufer der Ingres'schen Schule, auch auf diesem Gebiete um ernste stilvolle Darstellung. Allein es ist eine entseelte Formenschönheit von mehr oder minder akademischem Gepränge, womit sie die heilige Geschichte abzufinden suchen; oder eine gesuchte Einfachheit der Zeichnung und des Ausdrucks, eine gemessene Würde der Komposition, ohne eigenes Leben und mit anspruchsvoller Nachbildung, abgesehen den großen italienischen Meistern. Von der letzteren Art ist z. B. Timbal, dem wohl der weit tiefere und begabtere Flandrin als Muster vorschwebt. Eine andere Klasse geht auch hier vorab auf weltliche, malerische Wirkung aus und will den religiösen Stoffen aushelfen durch den heißeren Schein eines der Natur und Sinnlichkeit zugewandten Lebens. So kehren jene beiden Gattungen der idealen Kunstweise hier wieder, und in der That sind es auch auf beiden Seiten größtentheils die oben Genannten, denen die kirchlichen Aufgaben zugefallen sind. Für die neueste Kunst aber ist es bezeichnend, daß sie die biblischen Gestalten, welche noch die Flandrer und Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts harmlos in das Gewand ihrer Zeit kleiden, immer mehr zu idealisiren, mit einer ätherischen, den Leib verzehrenden Schönheit auszustatten trachtet und doch auf der einen Seite eine weltliche Anmuth, auf der anderen die Beimischung derbsinnlichen Lebens nicht entrathen kann.

Da wir von monumentaler Kunst reden, ein Wort noch von der Ausschmückung der kaiserlichen Paläste. Es war schon die Rede davon: auch in dieser Beziehung hat die Gegenwart keine eigenthümlichen Schöpfungen zu Stande gebracht. Dem Kaiserreich genügt für seine öffentlichen Räume die prunkende Verherrlichung des französischen Staatslebens, die in der napoleonischen Regierung als der Krone des Ganzen gipfelt und zu glänzend dekorativer Wirkung in anspruchsvollen Kompositionen die französischen Nationalhelden, mythische und allegorische Figuren in bunter Menge durcheinander mischt. Der Art ist die

Ende der fünfziger Jahre vollendete Ausmalung des Thronsaales im Luxembourg, dem gegenwärtigen Sitz des Senates. In der mittleren Kuppel eine vor lauter Beziehungen unentwirrbare Apotheose des ersten Napoleon von Alaux, an den übrigen Theilen der Decke kleinere allegorische Darstellungen des Kriegs und Friedens von Adolfe Brune, an den beiden großen Schildbögen der Seitenwände nichts Geringeres als eine halb allegorische, halb reale Schilderung der ganzen französischen Geschichte und Gesittung von Henri Lehmann, an den Wänden endlich in einzelnen Gemälden von verschiedenen Künstlern die Begebenheiten des zweiten Kaiserreichs, unter denen die Vermählung des Kaisers und die Taufe des Prinzen nicht vergessen sind. Schon dies zufällige Zusammenwirken der verschiedensten Kunstrichtungen macht die Ruhe und Einheit unmöglich, welche Bedingung jeder monumentalen Dekoration ist: Alaux, zur Ausfüllung großer Flächen nicht ungeschickt, stammt aus der alten klassischen Schule, Ad. Brune schließt sich in seiner mehr koloristischen Weise an die Romantiker an, H. Lehmann ist ein namhafter aber manierirter Schüler Ingres', der mit einer gefälligen Idealität der Form eine süße, auf das Laienauge berechnete Färbung verbindet. Ganz treffend ist übrigens dieses Verwerthen der mannigfaltigsten Kräfte aufs Gerathewohl für den Charakter des Kaiserreichs. Nicht organisch, nicht in innerem Zusammenhang zu einem geordneten Ganzen sich fügend, wachsen unter ihm die Werke der Kunst aus dem Boden der nationalen Phantasie herauf, sondern je nach dem Belieben der Behörden werden die Aufgaben vertheilt. Wie die zu Grunde gelegten Ideen ohne tieferes Verständniß befohlen sind, so sind es auch die ausführenden Talente. Auf nichts weiter ist es abgesehen, als auf den Pomp eines rauschenden Konzertes von Formen und Farben, worin historische Personen und personificirte Begriffe seltsam durcheinanderklingen. Es ist überhaupt mit dieser Mischung realer und allegorischer Figuren für unsere Zeit ein eigen Ding. Noch dem siebzehnten Jahrhundert war es bei seiner gestaltenfrohen Phantasie ein geläufiges Spiel, mit der noch malerischen Wirklichkeit die üppige Nacktheit imaginärer Wesen, Götter und Nymphen heiter und arglos zu verschlingen und so den dürren langweiligen Stamm der Haupt- und Staatsaktionen mit den blüthenvollen Ranken einer mythischen Welt zu beleben. Eine solche abenteuerliche Gesellschaft, wie sie uns z. B. Rubens in den Medicibildern vorführt, war noch in der allgemeinen Vorstellung und daher auch für den Künstler lebendig. Das Recht malerischer Erscheinung hat zwar dieselbe auch heute noch, wie ehedem; aber doch duldet der realistische Sinn des Zeitalters in seinem Polizeistaate nur ungern jene luftigen und mangelhaft bekleideten Wesen, die er als geschäftslose Vagabunden betrachtet, und so hat nun der Künstler eine um so schwerere Arbeit, ihnen unter den gesitteten Menschen, die sich über ihr historisches Heimatrecht ausweisen können, wieder Aufnahme zu verschaffen. —

Nicht in demselben Charakter imperialistischer Pracht ist die neueste Ausstattung der Paläste gehalten, welche die kaiserliche Familie bewohnt. Ihre eigenen Neigungen geben hier den Ausschlag; das Staatskleid fällt weg und die Behaglichkeit des auf leichten geistreichen Genuß angelegten Privatlebens bestimmt die Umgebung. Der mit der Sitte des achtzehnten Jahrhunderts verwandte Zug, der durch die moderne französische Gesellschaft geht, spielt auch hier seine Rolle. Daher hat man in den Deckengemälden der Fragonard und Boucher im Stil „Pompadour" ein höchst brauchbares Vorbild gefunden, namentlich für die Gemächer der Kaiserin in den Tuilerien. Dekorativ angesehen ist wahrlich so übel das Muster nicht. Jene Nymphen und Amoretten, Floren und Zephyren zwischen leichten Wolken schwebend, in graziösen Spielen und Wendungen des üppigen und doch leicht beschwingten, der Erdenschwere entrückten Leibes sich fliehend und suchend, umflattert, aber nicht verhüllt von seidenen Gewändern, die der linde Hauch des Westwindes aufbauscht;

eingetaucht endlich in einen hellen harmonischen Farbenschein, dessen Grundtöne Rosenroth, Himmelblau, ein leuchtendes Gelb und das abgedämpfte Karmin des Fleisches sind — sie sind das wahre Bild eines sinnlich ätherischen Geschlechtes, von dem auch jetzt wieder die vornehme französische Gesellschaft lernen möchte, den Schaumwein des Lebens zu nippen, ohne sich der Ernüchterung des „Lendemain" auszusetzen. Eine Kunst, welche die Arbeit des Menschenlebens in zierliches Spiel auflöste und daher in eminentem Sinne dekorativ war. Nur Schade, daß die nachbildende und schwerere Hand des neunzehnten Jahrhunderts das Vorbild nicht erreicht; die Werke der Faustin-Besson und Chaplin in den Tuilerien und dem Elysée, Hédouin's im Palais Royal können sich mit den Malern der Pompadour an Anmuth und Leichtigkeit der Darstellung keineswegs messen.

Die ernsteren Versuche, welche die letzten Jahre gebracht haben, wie die von Puvis de Chavannes („bellum" und „concordia", „le repos et le travail"), im Sinne der großen Meister der Renaissance die monumentale Kunst zu erneuern, sind gutgemeint, aber vereinzelt und künstlerisch unfertig. Der Maler möchte seine Gestalten in idealem Stil und doch in der Fülle des Lebens halten; aber in der Komposition fehlt es am organischen Zusammenhang, in der Zeichnung durchweg an der durchbildenden Modellirung des Nackten und im Kolorit an der Wärme des beseelten Erscheinens. Und so bringt die neueste französische Malerei weder die monumentale Strenge, noch die dekorative Heiterkeit der Phantasie auf, deren die malerische Ausstattung einerseits zum ernsten Ausdruck großer Zwecke des allgemeinen Lebens, andererseits zum belebenden Schmuck wohnlicher Räume bedarf. Denn weder unverholene, unbefangene Sinnenlust, noch tiefe, den Geist und Willen der Nation bewegende Ideen hat die neueste Zeit aufzuweisen. —

Tartini's Traum.

Zu einer Radirung nach **James Marshall** *).

Eine gewölbte Zelle des Minoritenklosters zu Assisi. Ein junger Mönch liegt, bezwungen von äußerster Erschöpfung, doch gegen dieselbe noch kämpfend, auf seinem hölzernen Lager. Sein Hand hält krampfhaft — kein Kruzifix, sondern eine Violine, und neben ihm

*) James Marshall ist 1838 in Amsterdam geboren. Seit seinem vierten Jahre lebt er in Weimar und hat sich hier in jedem Sinne naturalisirt. Sein früh hervortretendes Talent erhielt zwar die erste Leitung durch Friedrich Preller, aber er wendete sich anfänglich mit entschiedener Vorliebe dem Porträt zu. Im 18. Jahre bezog er die Antwerpener Akademie und in den Lehrjahren, die er hier verbrachte, sowie bei seinem späteren Aufenthalte in Paris bildete sich in seinem feurigen Naturell die Neigung für das kräftig sinnliche, koloristische Element aus, eine Richtung, welche ihm dank seinen schönen Anlagen und den damaligen Vorbildern schnelle Fortschritte in der Technik einbrachte. Dem Genre im Sinne der Belgier und Franzosen gehören daher seine ersten selbständigen Arbeiten an. Die Rückkehr nach Weimar jedoch, wo er auf's Neue mit Preller und Genelli in künstlerische Beziehung trat, bezeichnet einen entschiedenen Wendepunkt seines Strebens. Unwiderstehlich zog ihn der stilistische Ernst dieser beiden genialen Männer an, und seiner vorwiegenden Anlage nach führte ihn namentlich der Einfluß des Letzteren, dem er sich innig befreundete, in neue Bahnen. Mit Eifer wendete er sich dem Studium des Nackten und der Ausbildung der Form zu. Während Sujet und Vortragsweise des oben geschilderten, von W. Unger radirten Bildes das Studium des Ueberganges repräsentirt, hat sich Marshall, welcher neuerlich nach Berlin übergesiedelt ist, immer entschiedener der historischen Kunst hingegeben, und wenn auch die Volubilität seiner Natur ihm sehr Verschiedenartiges gelingen läßt, wie er z. B. auch in landschaftlicher Darstellung Vortreffliches leistete, so scheint er doch in jener Richtung den Schwerpunkt seiner künstlerischen Intentionen gefunden zu haben. —

—n.

James Marshall fec. W. Unger sculp.

Tartini's Traum
(Teufels-Sonate.)

sitzt — kein Beichtvater, sondern Satanas in Person, nackt mit ausgespreitetem Fittig und streicht mit einer Art wollüstiger Bosheit die Geige. Alles deutet darauf hin, daß der Mönch, dessen schöngeschnittene, von Intelligenz und Sinnlichkeit geprägte Gesichtszüge sofort den Italiener verrathen, nicht an religiösen Zweifeln oder Gewissensbissen sich müdgekämpft habe, sondern am Violinspiel. Den Strick um die Hüften hat heftige Körperbewegung gelöst, die kraftvolle Muskulatur zuckt noch, wie nacharbeitend, und während die Linke die Geige festhält, ficht die Rechte in den Lüften nach dem Bogen, der ihr bereits entfallen ist. Der musikalische Teufel aber geigt mit jener vergnügten Ueberlegenheit weiter, welche nur das Bewußtsein einer selbst unter den Philharmonikern der Hölle seltenen Bravour verleihen mag. In der Minoritenkutte steckt niemand Geringeres als Guiseppe Tartini der berühmte Komponist, dessen Leben dem Teufel allerdings mannigfachen Stoff zu charakteristischen Phantasien bietet. Wie kommt der lebensstrotzende Jüngling hierher? Er ist kein Mönch, sondern ein Künstler, ein Klosterfeind und junger Ehemann obendrein, dessen schönes, junges Weib sich fern von ihm in Angst und Sehnsucht verzehrt. Das ging so zu. Guiseppe Tartini war von Pirano in Istrien (wo er am 12. April 1692 geboren ist) sehr jung nach Capo d'Istria geschickt worden, um in dem Collegium der „Padri delle scuole" zu studiren. Da erhielt er auch den ersten Unterricht im Violinspielen und im Fechten, — zweien Kunstfertigkeiten, die eine wichtige Rolle in seinem Leben spielen sollten. Von seiner Familie zum Eintritt in den Franziskaner-Orden bestimmt, war Tartini nichtsdestoweniger von der heftigsten Abneigung gegen den geistlichen Stand erfüllt. Gegen dieses unbeugsame Widerstreben kämpften Tartini's Verwandte vergebens, sie schickten ihn endlich nach Pavia, um einen Rechtsgelehrten aus ihm zu machen. Tartini lernte sehr leicht und gewann seinen juridischen Studien hinreichende Muße ab, um halbe Tage auf dem Fechtboden zuzubringen. Seine Leidenschaft für Waffenübungen und seine Geschicklichkeit darin machten den jungen Studiosus bald hochfahrend und streitsüchtig; einige Duelle, die er bestand, erregten böses Aufsehen. Etwas verwildert und jedes ernsten Studiums überdrüssig, beschloß er, nach Paris oder Neapel zu übersiedeln und sich dort als Fechtmeister zu etabliren. Da heilte ihn von diesen Passionen die Liebe, „die große Passion". Tartini gewann das Herz eines jungen schönen Mädchens, einer Nichte des Kardinals und Bischofs von Padua Georg Cornaro. Das Liebespaar ließ sich heimlich trauen, aber die Heirat blieb nicht lange verborgen. Tartini's Verwandte, entrüstet über seine Aufführung, entzogen ihm sofort die früher zugelegte Unterstützung, und um das Unheil voll zu machen, klagte ihn der Bischof auf Verführung und Raub an und ließ ihn durch die Gerichte verfolgen. Rechtzeitig gewarnt, flüchtete Tartini gegen Rom, seine junge Frau in Padua zurücklassend, ohne ihr die Richtung seiner Reise anzuvertrauen. In Assisi angelangt, stößt er auf einen Mönch, in dem er einen nahen Verwandten aus der Vaterstadt Pirano erkennt. Der gutmüthige Frate, Sacristan des Minoritenklosters in Assisi, fühlt Mitleid mit dem Verfolgten und räumt ihm eine Zelle als Asyl ein. Dies ist die Zeit und dies die Zelle, in welcher das beiliegende Bild uns den Helden unsrer Geschichte vorführt. Zwei volle Jahre weilte er versteckt in dem Kloster und nützte seine unfreiwillige Zurückgezogenheit, indem er mit allem Eifer sich in der Komposition und dem Violinspiel weiterbildete. Die Geschichte von dem Traum Tartini's und die Veranlassung zu der „Teufelssonate" wird sehr verschieden und mit sehr willkürlichen Zuthaten erzählt. Tartini selbst erzählte sie dem Astronomen Lalande, welcher sie in seiner „Italienischen Reise" folgendermaßen wiedergiebt: „Es war in einer Nacht des Jahres 1713," sprach Tartini, „daß ich träumte, ich hätte einen Pakt mit dem Teufel geschlossen, und dieser stände zu meinen Diensten. Alles gedieh mir nach Wunsch; was ich nur verlangte oder ersehnte, erfüllte sich sofort durch den Diensteifer

meines neuen Untergebenen. Da gab ich ihm auch meine Geige, um zu sehen, ob er mir vielleicht schöne Melodieen vorspielen werde: wie sehr erstaunte ich, von ihm eine Sonate zu hören, so schön und eigenthümlich, dabei mit solcher Intelligenz und Bravour vorgetragen, wie ich nichts Aehnliches kannte. Ueberraschung und Entzücken überfielen mich mit solcher Macht, daß ich den Athem verlor. Wieder zum Bewußtsein erwacht, nahm ich rasch meine Geige und hoffte wenigstens einen Theil des Gehörten nachspielen zu können, aber vergebens! Die Sonate, die ich damals komponirte, ist allerdings meine beste und ich heiße sie noch die Teufelssonate, aber sie steht so tief unter dem, was ich im Traum gehört, daß ich meine Geige zerbrochen und die Musik für immer verlassen hätte, wäre ich im Stande gewesen, ohne sie zu leben." — Die Bibliothek des Pariser Konservatoriums besitzt das Manuskript dieser Teufelssonate, welche später (1805) unter dem Titel „Le trille du Diable" gedruckt und seitdem wiederholt aufgelegt worden ist. Sie bildet jetzt ein Paradestück in den Konzerten unsrer ersten Violinspieler, wie Joachim, Laub rc. Schon durch ihren romantischen Titel ist die interessante, energische Tondichtung der Wirkung auf das Publikum im voruhinein gewiß. Der Hörer wird jedoch weniger den Ausdruck einer geheimnißvoll diabolischen Inspiration darin entdecken, als über die Höhe der Technik staunen, welche die Violinvirtuosität schon vor 140 Jahren erreicht hatte. Allerdings war Tartini als Virtuose ein Unicum seiner Zeit und spielte, ganz abgesehen von seinen persönlichen Beziehungen zum Satan, wahrhaft teufelmäßig. Er nahm die Sache nicht leicht. Als er im Jahre 1714 in die Dresdner kurfürstliche Kapelle eintreten und in Venedig den bezüglichen Kontrakt unterschreiben sollte, hörte er daselbst den berühmten Geiger Veracini, der durch seine Art der Bogenführung einen solchen Eindruck des Neuen und Ueberraschenden auf Tartini machte, daß dieser den Kontrakt nicht abschloß, sondern am andern Morgen Venedig verließ, sich nach Ancona begab und dort sieben Jahre lang ungestört nur dem Studium seiner Kunst lebte. Hier schuf er eine neue Spielmethode, welche besonders in Betreff der Bogenführung ein halb Jahrhundert lang maßgebend blieb. — Da wir gerade schon im Musikalischen stecken, so erlauben wir uns, die Rückkehr zu unserem Bild mittels einer kleinen technischen Bemerkung, freilich von geringem Belang, zu bewerkstelligen. Wenn nämlich Tartini gewiß die brillante Bogenführung des Teufels mit Neid bewundert hat: den Bogen selbst hat er nicht von ihm genommen. Der Bogen, dessen sich auf Marshall's Bilde der nackte Kammervirtuos der Unterwelt bedient, ist ein vollkommen gerader, wie man ihn heutzutage verwendet. Tartini's Bogen näherte sich weit mehr der alten Form und der ursprünglichen Bedeutung: er war „gebogen", bildete eine leichte Kurve, und erleichterte dadurch eine Klasse von Schwierigkeiten, welche mit geradem Bogen kaum zu bewältigen wären.

Ein unvermutheter Zwischenfall befreite endlich den jungen Künstler aus seinem klösterlichen Versteck in Assisi und gab ihn seiner Familie wieder. An einem Festtage spielte Tartini während des Gottesdienstes ein Violinsolo auf dem Musikchor der Kirche — da verschob ein Windstoß den Vorhang, welcher ihn vor der Versammlung verbarg. Ein Mann aus Padua, der sich in der Kirche befand, erkannte Tartini und verrieth seinen Zufluchtsort. Im Verlauf der zwei Jahre hatten sich zum Glück die Verhältnisse geändert, der Zorn des Bischofs war besänftigt, und Tartini durfte nach Padua zu seiner Frau zurückkehren. Hiermit hätten wir an Tartini's Hand die Lokalität des Marshall'schen Bildes, die Klosterzelle zu Assisi, verlassen, um nicht wieder dahin zurückzukehren. Wenn es aber unseren Lesern wie uns ergeht, so dürften sie für den merkwürdigen Musiker ein hinreichendes Interesse gefaßt haben, um ihn noch ein Weilchen auf seiner weiteren Lebensfahrt zu begleiten. Mit besonderem Antheil treffen wir Tartini auf einer Wanderung, die

HOLBEIN'S BILDNISS.

(Aus Woltmann's „Holbein und seine Zeit.")

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

ihn nach Deutschland führt. Im Jahre 1723 wurde er nämlich nach Prag berufen, um durch seine Kunst die Festlichkeiten bei der Krönung Kaiser Karl's VI. zu verschönen. Er begab sich mit seinem Freunde, dem Violoncellisten Antonio Vardini nach Prag und beide nahmen dort eine Anstellung bei der Kapelle des Grafen Kinsky an. Nachdem sie drei Jahre in diesem Dienste geblieben, kehrten sie nach Padua zurück, welches Tartini nie wieder verließ. Der Rest seiner langen und ruhmvollen Laufbahn verlief hier friedlich, dem Studium, der Komposition und dem Unterricht gewidmet. Seine (1728 gegründete) Violinschule wurde bald in ganz Europa berühmt, das ihr seine besten Geiger verdankt. Padua wurde der Wallfahrtsort aller Violinspieler und nicht mit Unrecht wurde Tartini von seinen Landsleuten „il maestro delle nazioni" genannt. Diese Periode von Tartini's Wirken ist überdies merkwürdig durch seine theoretischen Forschungen. Schon 1714 hatte Tartini die Entdeckung der Kombinationstöne (des sogenannten „Dritten" oder „Tartini'schen Tons") gemacht. Diese Entdeckung, ein bleibender werthvoller Gewinn für alle späteren Forschungen der Akustik, führte ihn weiter und weiter, aber abseits von dem exakten naturwissenschaftlichen Weg in die nebelhaften Regionen einer theosophisch-mystischen Philosophie. Mit dem Räthsel der Harmonie müssen sich, so lehrte Tartini, auch die letzten Räthsel der Schöpfung überhaupt lösen, das Wesen der Gottheit selbst entschleiere sich in den geheimnißvollen Zahlen der Tonverhältnisse. In diesen mystischen Forschungen glaubte sich Tartini durch unmittelbare Eingebungen Gottes begnadet; ein geheimnißvoller hohenpriesterlicher Zug ging nunmehr durch das ganze Wesen des stattlichen, schönen Greises. Der deutsche Komponist Naumann, der als junger Mensch den Unterricht Tartini's und dessen Gunst wie kein Zweiter genoß, hat manche merkwürdige Mittheilung über den seltsamen Meister niedergeschrieben, die man in „Naumann's Biographie" von G. A. Meißner finden kann. Von Tartini in die versprochenen „letzten Geheimnisse der Tonkunst und des Weltalls" eingeführt zu werden, war Naumann's heißester Wunsch. Immer jedoch wurde er, als noch nicht reif und würdig genug, auf spätere Zeit vertröstet. Was Naumann von den Erläuterungen Tartini's mittheilt, gleicht mehr einer mystisch verzückten Predigt, als einer musikalischen Theorie. Tartini starb, ohne sein letztes Wort gesprochen zu haben. Sein Charakter in dieser letzten Lebensepoche erscheint von einer bezwingenden Liebenswürdigkeit, Milde und Herzensgüte. Die scharfe und heftige Gemüthsart seiner Frau machten ihn nicht glücklich, trotzdem bewahrte er ihr stets dieselbe unwandelbare Nachsicht und Sanftmuth. So steht der Mann, den wir im Anfang unsrer Erzählung als verwilderten Raufbold und Abenteurer, dann als verfolgten Flüchtling und musizirender Rival des Teufels kennen gelernt, schließlich als ein ehrwürdiger Hoherpriester der Kunst vor uns, in dessen gläubigem Gemüth sich die letzten Gründe der Musik und das Wesen der Gottheit in Einer schwärmerischen Offenbarung auflösen. Tartini starb, 78 Jahre alt, am 16. Februar 1770 in Padua und liegt in der St. Katharinenkirche begraben.

Ed. Hanslick.

Hans Holbein und sein neuester Biograph.

Das verflossene Jahr war in auffallender Weise fruchtbar an kunsthistorischen Schriften. Wir wollen annehmen und gern glauben, jede derselben sei in ihrer Art gut und brauchbar. Die beste Leistung bleibt aber doch unbestritten Alfred Woltmann's Buch über „Holbein und seine Zeit". Ja, wer billig ist, wird auch bei einem mehrere Jahre umfassenden Ueberblicke nur wenige Werke nennen können, welche Woltmann's Arbeit in Schatten stellen. Das Lob würde vielleicht nicht viel bedeuten, daß Woltmann die beste Biographie, die bisher über einen deutschen Künstler

geschrieben wurde, geliefert hat. Die deutschen Künstler alter und neuer Zeit erfreuen sich in dieser Hinsicht keines sonderlichen Glückes. Man klagt über Düntzer's zudringliche Annäherung an Goethe; was will das aber sagen gegen das Heller'sche Medium, durch welches wir Dürer's Wirksamkeit leider erblicken! Doch auch unter den Monographien, die von deutschen Kunstforschern geschaffen wurden, nimmt Woltmann's Buch einen hervorragenden Platz ein, und das ist allerdings ein großes und seltenes Lob. Der Verfasser verliert sich nicht in's Blaue, um für seinen Helden einen recht weiten Hintergrund zu gewinnen, er beschränkt aber auch nicht seinen Horizont, als ob auf der Welt außer dem Gegenstande seiner Schilderung nichts weiter existirte. Mit einer gründlichen historischen Methode verbindet er einen geübten künstlerischen Blick, ein nicht gewöhnliches Formtalent vereinigt er mit vollkommener Beherrschung des Stoffes. Der Titel des Buches: „Holbein und seine Zeit" darf nicht die Furcht wecken, man werde durch alle Ereignisse, die zwischen Holbein's Geburts- und Sterbejahre (1495—1543) vor sich gingen, durchgejagt werden. Woltmann hebt mit richtigem Takte aus der allgemeinen Geschichte nur jene Begebenheiten hervor, welche den Boden und die Umgebung des Künstlers anschaulich machen. Dem Augsburger und Basler Stadtbilde reiht sich an passender Stelle eine kurzgefaßte Schilderung der Humanisten an, mit welchen Holbein verkehrte. Wir lernen die Welt des Künstlers deutlich kennen, finden aber niemals unsere Aufmerksamkeit von der Persönlichkeit des letzteren abgelenkt. Bedenken könnte auch erregen, daß Woltmann den ersten Band seines Werkes abgeschlossen und in die Oeffentlichkeit gebracht hat, ehe er England besuchte. Wirft nicht die späteste und reiffste Wirksamkeit des Meisters ein mannigfaches Streiflicht auf seine frühere Entwicklung, das uns nun abgeht? Ist nicht die Gefahr vorhanden, daß der Verfasser, wenn er Holbein während seines englischen Aufenthaltes ebenso sorgfältig und gründlich wie den Augsburger und Basler Künstler wird studirt haben, häufig zurückgreifen und einzelne Urtheile berichtigen muß? Hier kam Woltmann der Umstand zu statten, daß der Wechsel des Aufenthaltes bei Holbein auch einen Wechsel der Aufgaben bedingte, seine Wirksamkeit in England nicht einfach die Fortsetzung des früheren Schaffens bildet, sondern eine andere Seite der Thätigkeit in den Vordergrund schiebt. So lange Holbein in Deutschland weilt, bleibt er vorzugsweise Historienmaler, in England dagegen wird er hauptsächlich als Bildnißmaler geschildert werden müssen. Auf diese Weise gewinnt Holbein's früheres Leben eine gewisse abgerundete und geschlossene Gestalt und so auch sein Biograph das Recht, dasselbe uns zunächst selbständig vorzuführen.

Nichts hindert uns demnach, das vortreffliche Buch ungetrübt zu genießen und die in demselben niederlegten Resultate dem kunsthistorischen Gemeingut einzuverleiben *). Als solche sichere Resultate verzeichnen wir zunächst, daß uns der Großvater Holbein nicht länger plagt, dieser als Maler einfach gestrichen wird, daß über die Wirksamkeit und die Entwickelung des Vaters Holbein genauere Daten beigebracht werden, über das Geburtsjahr des jüngeren Holbein kein Zweifel mehr besteht. Aber gleich bei dem Einblicke in die ersten Blätter merkt man, daß der Sinn des Verfassers höher strebt, als einzelne Irrthümer zu berichtigen, vereinzelte Thatsachen sicher zu stellen und den Leser wie der Führer in einer Gemäldesammlung bedächtig von einem Werke zu dem anderen zu begleiten. In seiner Gesammtauffassung Holbein's bringt er viel des Neuen und Anziehenden und darnach vorzugsweise will er beurtheilt, muß sein Buch gewürdigt werden. Nachdem Woltmann das Bild

*) Wir müssen den Lesern bei dieser Gelegenheit leider von einem erschütternden Vorfall Kunde geben. Hr. Dr. Woltmann, dessen treffliches Werk im Obigen mit so gerechtem Lobe gewürdigt wird, ist ganz kürzlich von Hrn. Herman Grimm auf offener Straße todt — geschwiegen worden. Man lese „Ueber Künstler und Kunstwerke" 1866, S. 121. Dort wird von Hrn. Grimm bei einem Streifzuge in das Gebiet der Holbein-Literatur ein Hymnus auf den alten wackeren Hegner angestimmt, Dr. Woltmann's Werk dagegen wohl vielfach mit Pfeilschüssen attaquirt, der Name seines Verfassers aber unter der Kollektivbezeichnung „Holbein's neueste Biographen" einfach in's Wasser geworfen. Wir halten es für denkbar, daß der geistreiche Biograph Michelangelo's in den hier einschlägigen Dingen ein so ausgemachter Dilettant ist, daß er in der That nicht Schwarz von Weiß unterscheiden kann. Aber soviel Takt sollte er denn doch ein für alle Mal besitzen, um zu fühlen, daß ein solches Versteckenspielen mit dem Namen eines achtbaren Autors, wie er es da treibt, auf das Publikum erheiternd und für ihn selbst — beschämend wirken muß.

A. d. H.

Augsburgs gezeichnet und wie in dieser Stadt Alles den heitern Glanz des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts athmet, hervorgehoben, fährt er fort: „Nur aus der Stadt der deutschen Renaissance konnte der Maler der deutschen Renaissance hervorgehen. Als solcher eben steht Hans Holbein der Jüngere in der Kunstgeschichte da. Darin liegt seine Eigenthümlichkeit und Größe, daß er, was kein anderer deutscher Künstler, auch Dürer nicht gewagt, sich völlig losreißt von der mittelalterlichen Ueberlieferung und zuerst den neuen Weg betritt.“ Holbein's Verhältniß zu Dürer, seine Stellung zur italienischen Renaissance, das sind die Kardinalpunkte, über welche man sich nothwendig mit unserem Autor auseinandersetzen muß. Er macht kein Hehl aus seiner Ueberzeugung, daß er Holbein höher schätzt, als den Nürnberger Meister. Daß ihn dazu nicht blinde Vorliebe für den Helden seines Buches verleitet, versteht sich von selbst. Nicht blos sachliche Gründe, müssen wir weiter hinzufügen, bestimmen sein Urtheil, sondern auch die richtigen sachlichen Gründe. Das mag als arge Ketzerei erscheinen. Obgleich Dürer's Werke kaum mehr bekannt sind als Holbein's Arbeiten, so hat man sich doch längst daran gewöhnt, Dürer als den Hauptmeister altdeutscher Kunst zu verehren. Wird denn aber Dürer in seinem Werthe und seiner Bedeutung herabgesetzt, wenn man Holbein die größere spezifisch malerische Begabung zuschreibt? So wenigstens verstehen wir Woltmann's Schätzung und nur in diesem Sinne schließen wir uns derselben an. Holbein ist entschieden der vollendetere Maler. Besäßen wir von Dürer nur Gemälde, wie sehr würde dann seine Wirksamkeit sowohl in Quantität wie in Qualität zusammenschrumpfen. Ihre Zahl ist an und für sich gering, noch geringer die Zahl derjenigen, von deren Betrachtung wir uns im Genusse gesättigt trennen. Unter den Porträts Dürers zählen sein eigenes Bildniß vom J. 1500 und das Porträt des Hieronymus Holzschuher zu den Perlen. Der glasige Ton des ersteren, das geben wir zu, darf nicht Dürer als Schuld aufgebürdet werden, aber auch abgesehen davon liegt im Kolorite gewiß nicht der Hauptreiz, und auch in Holzschuher's Konterfei bewundern wir die Feinheit der Ausführung, die Genauigkeit in der Detailschilderung mehr als die malerische Gesammthaltung des Bildes. Unter den freien Kompositionen stehen, nachdem der traurige Zustand des Prager Rosenkranzbildes — des Originales, erlauben wir uns nebenbei gegen H. Grimm zu bemerken — das Urtheil darüber ungemein erschwert, die sogenannten vier Temperamente obenan. Kein Zweifel, daß sie zu den bedeutendsten Kunstwerken der Vergangenheit gehören, von dem engen Zusammenhange der Dürer'schen Kunst mit den großen geistigen Bewegungen der Reformationsperiode ein glänzendes Zeugniß ablegen. Die ergreifend tiefe Charakteristik der einzelnen Gestalten, die staunenswerthe Modellirung der Gewänder, die markige Zeichnung lassen aber eben nur die Herbheit der Farbe, wie sie sich z. B. in der unvermittelten Nebeneinanderstellung der Köpfe des Paulus und Markus zeigt, übersehen. Dürer's Größe enthüllt sich deutlicher in seinen Zeichnungen, Kupferstichen oder Holzschnitten; auf sein Streben nach Universalität, auf seine Versuche, die festen Gesetze der künstlerischen Gebilde zu ergründen, auf seine literarische Wirksamkeit, auf seine Lust und Freude am Erfinden muß man die Aufmerksamkeit lenken, um seine historische Bedeutung zu würdigen.

Das geht nicht an, Dürer in das Mittelalter zurückzuwerfen, das ist hoffentlich auch nicht Woltmann's Meinung. Jene Geistesrichtung, welche später den Namen Renaissance empfing, prägt sich in Deutschland in doppelter Weise aus. Außer der Formfreude, die sich hier wie in Italien regt, außer der lebendigen Empfindung für die vollendete äußerliche Erscheinung und der Begeisterung für lautere Verhältnisse taucht auch die Lust auf, Gedanken zu finden, sei es selbstgeschaffene Ideen zu verkörpern, sei es hergebrachten Vorstellungen eine neue Bedeutung zu unterschieben oder sie in einen ungewohnten Zusammenhang zu bringen. Sinnreich und tiefsinnig arbeitet die deutsche Künstlerphantasie. Nach den Grenzen des Abstrakten und Phantastischen hin erweitert sie wirksam das Reich der Kunst, mit Vorliebe ergeht sie sich in der Schilderung tief gefurchter Charaktere, bis zur Seltsamkeit eigenartiger Menschen; sie weiß durch ernste Wahrheit zu ergreifen, wenn sie es auch nur selten versteht, durch anmuthige Formen zu reizen; das Rührende einerseits und das Humoristische andererseits steht ihr näher als die reine Schönheit; über die Beimischung häßlicher Züge kann man bei ihr klagen, nie über Ausdruckslosigkeit. Am sichersten arbeitet sie im Materiale des Holzschnittes und Kupferstiches, welche beide Kunstgattungen ihrer Natur nach die Fülle der Erscheinung, die lautere

Herrlichkeit schöner Formen wiederzugeben außer Stande sind, desto gefügiger dagegen sich jeder Regung der Phantasie anschmiegen, das Bild inhaltreich gestalten. Gemeinsam mit der italienischen Renaissance hat diese Kunstrichtung den Bruch mit der mittelalterlichen Tradition, die durchgreifende Macht der künstlerischen Persönlichkeit, von welcher die ganze Schöpfung ausgeht, deren eigenthümliches Denken und Empfinden zunächst das Kunstwerk wiederspiegelt, und endlich den Zusammenhang mit dem Humanismus. Was Woltmann ganz treffend von Holbein's Zeichnungen der Passion Christi hervorhebt, daß hier nicht kirchlicher, sondern historischer Geist weht, daß in der Darstellung das rein Menschliche ausschließlich betont wird, gilt mehr oder weniger von der ganzen Gattung. Aehnlich wie in Italien das Schönheitsgefühl, das aus jedem Renaissancewerke spricht, als persönliches Eigenthum des Künstlers angesehen werden muß, wir hier in jedem Bilde das Produkt einer bestimmten Individualität besitzen, so wurzeln auch die sinnigen Gedankenspiele, die eckigen Charaktere, das dramatische Zuspitzen, das epische Ausspinnen uralter Vorstellungskreise, welches die deutsche Kunst des sechszehnten Jahrhunderts offenbart, in der persönlichen Bildung der Meister. Und wenn schließlich zwischen den italienischen Humanisten und Renaissancekünstlern ein enges Band sich knüpft, so fehlt es auch in Deutschland nicht an inneren Wechselbeziehungen zwischen Humanisten und Künstlern. Als Vermittler treten die Basler, Straßburger Buchdrucker auf, die nach beiden Richtungen hin sich thätig erweisen, humanistische Schriften durch reiche künstlerische Illustration zu heben sich bemühen. Besitzen wir auch noch keine monographische Schilderung der illustrirten Bücher des 16. Jahrhunderts, so wissen wir doch so viel, daß die letzteren in der Geschichte des Holzschnittes eine große Rolle spielen, den illustrirten biblischen Schriften aber an Zahl und Bedeutung die mit Holzschnitten, Vignetten, Initialen, Bordüren, Leisten geschmückten Uebersetzungen klassischer und italienischer Autoren gleich kommen. Eins ging mit dem Anderen Hand in Hand. Die reiche literarische Thätigkeit, die im Gefolge der humanistischen Bewegung sich zeigt, förderte den Holzschnitt, dieser wieder machte die humanistischen Schriften schon für das Auge anziehend und verbreitete sie in weiteren Kreisen.

Wir haben also ein wohlbegründetes Recht, auch dort von einer Renaissance zu reden, wo die Formfreude und das Verständniß der idealen Körperschönheit nicht ausschließlich waltet. In dieser deutschen Renaissance, die freilich bald zur Reformation umbog, steht nun als bahnbrechender Meister Dürer obenan. Dürer hat zuerst dem Kupferstiche und Holzschnitte die Fähigkeit, bestimmte Gedankenkreise vollendet zu verkörpern, verliehen, diese beiden technischen Weisen zu künstlerischer Bedeutsamkeit erhoben, zuerst die biblischen Vorstellungen menschlich gefaßt, den poetischen, bald idyllischen, bald dramatischen Kern derselben blosgelegt und die Rechte der künstlerischen Individualität zu Ehren gebracht. In diesem Sinne kann ihm Niemand den Namen des ersten deutschen Renaissancekünstlers streitig machen. Da ist und bleibt Holbein bei aller genialen Selbständigkeit doch nur sein Nachfolger. Aber während Dürer in seinem durch Melanchthon uns überlieferten Geständnisse nur theoretisch die Einfachheit und die Harmonie und das Ebenmaß als die Konsequenz seines Strebens anerkennt, hat Holbein auch praktisch diesen Prozeß vollzogen und somit ist Woltmann vollkommen berechtigt, Holbein als den eigentlichen Renaissancekünstler auszurufen. Man muß die kulturhistorische und die spezifisch-ästhetische Renaissance auseinander halten, um beiden Künstlern, Dürer und Holbein, gerecht zu werden.

Hält man diesen Unterschied fest, so gewinnen manche Thatsachen eine natürliche Erklärung. Dürer's Wirken greift über die unmittelbaren Grenzen der Kunst hinaus, seine Persönlichkeit ist die reichere, dieselbe haftete daher auch tiefer in der Erinnerung der Zeitgenossen; selbst seine Schwächen sind weniger individuelle Mängel, als Eigenthümlichkeiten seiner Zeit und seines Volkes, das sich auf solche Weise in dem Meister vollständig wiedergespiegelt erkennt, sein Andenken dankbar bewahrt. Holbein's geschlosseneres Wesen und entschieden malerischer Blick förderte die Vollendung jedes einzelnen Werkes. In dem Maße jedoch, als er sich der italienischen, formschönen Renaissance näherte, verlor er den Zusammenhang mit der deutschen Anschauungsweise. Eine aristokratisch angelegte Natur, wurde er nur von den Besten, von den harmonisch Gebildeten vollkommen verstanden. Sein persönliches Schicksal wurzelt nicht so fest im heimischen Boden; ohne Schaden für seine Entwickelung kann er seinen Aufenthalt wechseln, seiner Empfänglichkeit stets neue Anregungen zuwenden. Doch

das sind Dinge die Woltmann im zweiten Bande seines Werkes gewiß ausführlich und zutreffend erörtern wird. Wir wenden uns zur Beantwortung der Frage, zu welcher Zeit und auf welchem Wege sich bei Holbein die Renaissancerichtung geltend machte.

Bereits in Augsburg*) zeigt Holbein die Wahlverwandtschaft mit den großen Italienern. Oder hat er bereits in so früher Zeit (1515—1517) ihre Vorbilder kennen gelernt? Woltmann nennt mit Recht als „die Krone alles dessen, was Holbein in Augsburg geschaffen hat, überhaupt als eines der vollendetsten von allen Werken, die wir von ihm besitzen", das Martyrium des h. Sebastian. „Man stelle neben die heilige Elisabeth (das rechte Flügelbild) Alles, was bis dahin die deutsche Kunst hervorgebracht und Allem wird diese eine Gestalt durch reine Schönheit voranstehen. Hier tritt der seltene Fall ein, daß man an ein deutsches Werk den allgemeinsten Maßstab der Schönheitsgesetze legen kann. Nicht blos relativ, mit Rücksicht auf die Schranken, welche der vaterländischen Kunst gesetzt sind, nein, absolut schön ist diese Figur". Und vom h. Sebastian sagt er: „Durch die Lage der Arme, die Wendung des ganzen Körpers kommt eine Stellung heraus, die an einen ruhenden Apollon oder Bacchus aus der Plastik des Alterthums erinnert". „Die Rechte nur etwas tiefer noch, nur auf das Haupt selbst gestützt, und der linke Unterarm auf den Stamm gelehnt, so würden wir die hellenische Statue vor uns haben. Kann das eine bloß zufällige Uebereinstimmung sein?"

Vielleicht läßt sich die Spur, wie Holbein zu der in der That auffälligen Bildung des Sebastian-Torso kam, noch verfolgen. Die Eremitage in S. Petersburg besitzt einen h. Sebastian von Lionardo da Vinci, ein erst seit kurzem allgemein bekannt gewordenes Werk des Meisters. Es befand sich im Anfange dieses Jahrhunderts in Turin, wanderte dann durch die Hände verschiedener Kunsthändler, bis es vor einigen Jahren in Paris wieder auftauchte und 1860 für 60,000 Frcs. an den Kaiser von Rußland verkauft wurde. Es ist kein Devotionsbild. Unter der Maske des Heiligen birgt sich ein Galan, den Liebespfeile verwundet haben und welcher seine Standhaftigkeit im Ertragen von Liebesschmerzen der wahrscheinlich spröden Geliebten anpreist. Quam libens ob tui amorem dulces jaculos patiar, memento heißt es auf der Schrifttafel, die an einem Zweige hängt. Auf dieselbe weist der h. Sebastian hin, der übrigens nicht mit Stricken, sondern mit schwarzrothen Faveurs an den Baum gefesselt erscheint. Mit dieser galanten Maskerade des Heiligen haben wir es hier nicht weiter zu thun, wer aber die Lionardo'sche Gestalt, vor allem die Haltung des rechten Oberarms genauer betrachtet, wird auch von der Aehnlichkeit mit der Holbein'schen Figur sich getroffen fühlen. Lionardo hat diese Stellung nicht erfunden. Unter den Handzeichnungen, welche das Louvremuseum aus der Sammlung Vallardi's erworben hat, befindet sich eine Röthelstudie Lionardo's nach der Antike: der Faun mit dem Panther. Sie ist offenbar das Vorbild für seinen h. Sebastian, sie zeigt aber die Aehnlichkeit mit der Holbein'schen Figur in noch höherem Grade. Die Wendung des Oberkörpers, die Neigung des Kopfes (nur nach links, statt wie bei Holbein nach rechts) trifft da wie dort zu**). Wir wollen keine weiteren Schlüsse ziehen, da alle Handhaben, für diese Zeit den Verkehr Holbein's mit Lionardo zu belegen, ermangeln. Doch glaubten wir, die merkwürdige Analogie nicht stillschweigend übergehen zu dürfen. Woltmann nimmt einen direkten Einfluß Lionardo's auf Holbein erst in einer späteren Epoche an und setzt eine Reise Holbein's von Basel nach Mailand muthmaßlich in das

*) Die Aufzählung der Holbeinschen Werke beginnt Woltmann mit den bekannten Porträtskizzen. Es folgt dann der Flügelaltar vom Jahre 1512 und die Madonna von Ragaz. Von dem einen Bilde des Flügelaltars: „S. Anna selb dritt" heißt es, daß Holbein den Vorwurf mit „überraschender Originalität" angreife. „Er malt Christum, wie er gehen lernt". Schon Förster (deutsche Kunstgesch. II, 225) preist die „Neuheit" des Gedankens. Ein zu Calcar bewahrtes Relief, wahrscheinlich aus dem Schlusse des 15. Jahrh., zeigt die gleiche Situation. Derselbe Gedanke klingt in einem Relief in der Marburger Elisabethkirche an. Die Bilder der heiligen Sippe Christi sind nicht selten, auf ihnen das Christuskind regelmäßig zwischen Mutter und Großmutter gestellt. Zu den Sippenbildern scheint uns auch die „Anna selb dritt" zu gehören, in diesem Falle wäre Holbein dann nicht gerade der kecke Neuerer, wofür ihn namentlich Förster ausgiebt.

**) In der Gazette des beaux arts XII, 65 sind Lionardo's Bild und Röthelzeichnung abgebildet. Waagen (Gemäldesammlung in der k. Eremitage S. 55) schreibt das Bild Bernardino Luini zu, bemerkt aber, daß es im Tone von den übrigen Gemälden Luini's abweiche.

Jahr 1519. Den Beweis dafür findet er in dem auf Holz gemalten „Nachtmahle" im Baseler Museum, dessen Komposition jener Lionardo's ähnlich ist. Nach unserer Ansicht ist dieselbe doch nicht so schlagend, daß wir unbedingt annehmen müßten, Holbein habe das Freskobild in S. Maria delle grazie persönlich geschaut. Ueber die Anklänge an Vinci in dem Lissaboner „Brunnen des Lebens", das wir nur aus der flüchtigen Nachbildung bei Förster kennen, erlauben wir uns kein Urtheil. Doch selbst auf dem schablonenmäßig gearbeiteten Stiche bei Förster legen die Ornamente der Architektur im Hintergrunde Zeugniß ab für die Richtigkeit der Woltmann'schen Behauptung, daß Holbein die italienische Kunst in der Lombardei studirt habe. Diese Pilasterverzierungen sind nemlich nicht blos allgemein im Renaissancestile gehalten, sondern verrathen eine deutliche Familienähnlichkeit mit lombardischen Renaissancewerken. An die Certosa bei Pavia, wie auch der Verfasser hervorhebt, an die Dekoration der Bauten in Brescia (S. Maria dei miracoli) wird man unmittelbar im Angesicht des Holbein'schen Prachtbaues erinnert. Solche Aehnlichkeiten erfindet man nicht, solche Anklänge gehen nothwendig aus der Erinnerung an Selbstgeschautes hervor.

Wer Woltmann's Buch in die Hand nimmt, und wir wünschen, daß recht viele Hände es thun möchten, wird natürlich mit besonderer Spannung sein Urtheil über die Dresdener Madonna, über ihr Verhältniß zum Darmstädter Exemplare und über die Bedeutung des Kindes auf dem Arme der Madonna, ob es das Christuskind oder ein krankes oder wohl gar verstorbenes Knäblein des Bürgermeisters Meyer vorstelle, erwarten. In Uebereinstimmung mit Zahn hält auch Woltmann das Darmstädter Exemplar für das ältere Originalbild, die berühmte Perle der Dresdener Galerie für eine spätere, nur theilweise vom Meister selbst geschaffene Wiederholung desselben. An diesem Urtheile wird sich nichts mäkeln lassen, wenngleich für den Dresdener Kunstfreund nach wie vor die größere Schönheit des Dresdener Bildes ein Glaubensartikel bleiben wird. Indem Woltmann aber von dem Darmstädter Exemplare ausgeht, hat er sich auch schon gegen die landläufige Hypothese, das Kind im Arme der Madonna sei nicht das Christuskind, dieses wandere unter den Gliedern der Meyer'schen Familie herum oder sei überhaupt auf dem Bilde gar nicht zu finden, entschieden. Denn, wie er ganz richtig bemerkt, wäre das allgemeiner bekannte Exemplar das Darmstädter und nicht das Dresdener gewesen, so hätte man niemals von dem „kränklichen" Aussehen des Christuskindes gesprochen und darauf die sentimentalen Vorstellungen von einem Austausch eines gesunden und kranken Knäbleins u. s. w. gebaut. Die Literatur über das wirkliche oder vermeintliche Christuskind droht in bedenklicher Weise sich zu vermehren. Zu Schäfer, Jakobi, Mrs. Jameson ist seit der Publikation des Woltmannschen Buches noch Fechner hinzugekommen. Im Archive für die Zeichnenden Künste (XII, 1.) liefert Fechner eine „Vorbesprechung über die Deutungsfrage der Holbein'schen Madonna", in welcher er ein ausführliches Werk darüber in Aussicht stellt, vorläufig aber schon das Resultat seiner Untersuchungen mittheilt: dasselbe Kind, welches wir krank und siech oben im Arme der Madonna erblicken, tritt uns, durch die Gnade der Madonna geheilt, unten im Kreise seiner Geschwister frisch und gesund entgegen. Die Autorität eines anonymen katholischen Geistlichen wird von Fechner allen Zweiflern entgegengehalten, welche die Möglichkeit einer Verwechslung des Christuskindes mit einem kranken Knäblein bestreiten wollten. Der katholische Geistliche erinnert sich aber nur auf Votivbildern zuweilen an der Stelle des Christuskindes ein verstorbenes Kind gesehen zu haben; daß auch kranke Kinder auf den Arm der Madonna gehoben worden, davon weiß er nichts. Die gehoffte Bestätigung der erst seit Tieck aufgetauchten Ansicht durch die Tradition fällt demnach fort. Man muß wieder auf das kränkliche Aussehen des angeblichen Christuskindes, die eigenthümliche Handbewegung desselben zurückgehen, um Gründe für die Deutung desselben als des jüngsten Familiengliedes zu finden. Es ist richtig, daß das Christuskind den Segen nicht in der typischen Weise spendet; aber auf der andern Seite ist auch die Annahme überaus gewaltsam, daß es den kranken Arm ausstrecke, den wir an seinem gesunden Gegenbilde unten bereits geheilt wahrnehmen. Wäre in der unteren Gruppe der jüngste Knabe in der üblichen Kindertracht dargestellt, schwerlich hätte man in dem oberen Kinde etwas anderes als das Christuskind gesucht und gefunden. Die ideale Nacktheit des ersteren verleitete zur Grübelei und ließ zwischen den zwei nackten Kinderfiguren noch einen besonderen Zusammenhang ahnen. In der altdeutschen Malerei ist auch dieses Herausheben einer einzelnen Gestalt aus der realen Umgebung selten. Nun belehrt

uns aber Woltmann über den Renaissancezug in Holbein's künstlerischem Wesen, hebt nachdrücklich dessen wiederholte Annäherung an die italienische Kunstweise hervor. Daraus, so meinen wir, läßt sich einfach und natürlich die Nacktheit des jüngsten Familiensprossen erklären. Kein Italiener hätte sich die Gelegenheit entgehen lassen, hier einen reizenden putto zu malen. Im Angesichte eines italienischen Familienbildes würden wir das Einschieben einer nackten Kinderfigur durch die Formfreude und den Schönheitssinn der künstlerischen Phantasie rechtfertigen. Wir wissen durch Woltmann von Holbein's Formfreude und malerischem Sinne genug, um uns auch bei ihm durch die gleiche Auslegung beruhigen zu können.

Ehe wir von dem trefflichen Buche Abschied nehmen, erlauben wir uns an den Verfasser noch eine Frage. In dankenswerther Weise hat er uns über Holbein's Familienverhältnisse aufgeklärt. Er macht es sehr wahrscheinlich, daß Holbein eine Wittwe, die Elsbeth Schmidt geheirathet, durch sie einen Stiefsohn in das Haus bekommen habe. Diese Thatsache und das freilich wenig erfreuliche Aussehen der Frau Holbein auf dem Familienbilde in Basel veranlassen ihn zu folgenden Betrachtungen: „Holbein hat also eine ältliche Wittwe gefreit. Welches Loos für einen solchen Künstler, dem Lebenslust und Schönheitssinn angeboren waren! Und daß ihr nicht nur Anmuth und Jugend, sondern auch jedes höhere Verständniß, welches sie eines solchen Mannes hätte werth machen können, fehlen mußte, lassen ihre Züge im Familienbilde erkennen. Sie mag gewußt haben, ihn irgendwie zu fangen. Welch eigenes Zusammentreffen, daß die beiden großen Maler unseres Vaterlandes, Holbein und Dürer, unter ehelichem Unglück zu leiden hatten!" Ist das nicht zu viel behauptet? Die Stellung der Frau zu den beiden Kindern auf dem Bilde scheint uns wenigstens für eine gute, liebreiche Mutter zu sprechen, und wenn es auch geradezu räthselhaft bleibt, wie der sonst feinfühlende Holbein den „übervollen Busen" unverhüllt malen, eine so große Geschmacklosigkeit begehen konnte, eine Andeutung eines gehässigen ehelichen Verhältnisses liegt doch nicht darin. Hier und in der Interpretation der „Offenbürgerin", deren „beide kleine Abbildungen uns anmuthen, als läge ein eigenthümliches Geheimniß unter ihnen verborgen, ein Geheimniß welches auf den Künstler selbst Bezug hat, und in welches die eigene Person desselben hineinspielt", hat, so fürchten wir, den Verfasser seiner Phantasie einen größeren Spielraum gegönnt, als er es sonst bei seiner strengen historischen Methode zulässig findet. Hält er diese Ausstellung für pedantisch, so möge er sie durch das ernste Interesse, das wir an seinem Werke nehmen, entschuldigen und aus unserem aufrichtigen Wunsche, dasselbe ganz makellos zu sehen, erklären. Wir gestehen offen, daß wir gegen das Hineinheimnissen (sit venia verbo) persönlicher Beziehungen in die Werke bildender Künstler eine unbedingte Antipathie besitzen. Welchen Schaden hat dasselbe der Künstlergeschichte schon zugefügt!

Anton Springer.

Recension.

Les caractéristiques des Saints dans l'art populaire énumerées et expliquées par le P. Ch. Cahier, de la compagnie de Jésus. Paris chez V. Poussielgue et fils 1866. Livraison 1. 2. p. 1 — 212 4[to.]

Niemand, der sich mit Archäologie und Geschichte der Kunst der christlichen Jahrhunderte beschäftigt hat, wird läugnen können, daß es bis jetzt kein Buch über die Ikonographie der Heiligen giebt, welches den Anforderungen der heutigen Wissenschaft entspricht; und auch darüber dürfte kein Zweifel sein, daß unter den kunstgelehrten Katholiken Frankreichs der Jesuit Ch. Cahier, der im Vereine mit dem früh verstorbenen Ordensgenossen Arthur Martin die Monographie über die Kathedrale von Bourges und die Mélanges d'archéologie herausgegeben hat, zu den berufensten Männern gehört, um eine solche Aufgabe zu lösen. Was von diesem Werke, als eine Frucht jahrelangen Sammelfleißes vorliegt, ist, obgleich dasselbe nur bis zu den Buchstaben Che vorgeschritten, ganz geeignet, uns über Methode und Zielpunkte des Verfassers so weit zu orientiren, daß man dasselbe dem großen Kreise deutscher Künstler und Kunstgenossen, die Bücher ähnlicher Art bedürfen,

empfehlen kann. Doch können wir uns mancherlei Bedenken nicht entschlagen, die sich bei näherer Betrachtung des Werkes sogleich aufdrängen. Es versteht sich von selbst, daß diese Bedenken ganz außerhalb desjenigen Kreises liegen, der dem Verfasser durch seine Stellung zur Wissenschaft als katholischer Geistlicher vorgezeichnet ist. Die Bedenken, die wir haben, beziehen sich auf die Methode der Forschung und auf das System der Illustration.

Bei den sehr zahlreichen und technisch glänzend ausgeführten Illustrationen hat Cahier nicht blos historisch feststehende Typen und charakteristische Attribute abbilden lassen, er hat der modernen französischen Kunst oder vielmehr einem französischen Künstler, Herrn Grimaux, eine Stellung eingeräumt, die uns nicht gerechtfertigt scheint. Bei einem solchen Unternehmen wie Cahier's „les caractéristiques des Saints" handelt es sich doch um andere Illustrationen, als es die sind, welche allenfalls für einen Verein für Illustration katholischer Volksbücher passen. Nicht leicht haben wir seichtere Darstellungen von Heiligen gesehen, als die, welche Herr Grimaux in großer Zahl für P. Cahier gezeichnet hat. Wir wissen wohl, daß die moderne französische Kunst nicht tiefsinnig und geistreich genug ist, um christliche Typen, Charakterbilder von Heiligen zu schaffen, wie sie in unserem Jahrhunderte die deutsche Kunst allein zu schaffen im Stande war. Frankreich fehlen Männer wie Cornelius, Overbeck, Führich, Heß, Steinle, Veit, Deger, Schraudolf u. s. w. vollständig. Die Ingres, P. Flandrin, Bénouville u. a. m. sind nicht bedeutend genug — der erste unter diesen dreien vielzusehr mit der Speise akademischer Klassicität genährt — um zu jener Tiefe des Gedankens hinabzusteigen, in der die Wurzeln typischer Gestalten Lebenskraft erhalten. Frankreich hat solche Geister nie gehabt, weder in der großen Bildhauerschule, welche die Portale und Hallen der gothischen Dome Frankreichs mit Statuen gefüllt hat, noch bei den Miniaturmalern und Illustratoren der Heures des 15. und 16. Jahrhunderts, noch heute. Die charakteristischen Typen der christlichen Kunst sind im byzantinischen Oriente, im Occidente nur in Italien und Deutschland geschaffen worden. Diesen Mangel an originellen Typen in der Kunst Frankreichs fühlt Cahier deutlich genug; nur irrt er sich darin, wenn er die Ursache davon in dem Mangel an Gesinnungstüchtigkeit sucht — sie liegt in dem Unvermögen der französischen Kunst. Dieses zu ersetzen, ist Herr Grimaux nicht berufen.

Bei einem Werke aber, wie Cahier's christlicher Ikonographie, handelt es sich nicht um Einfügung von Abbildungen der bedeutendsten Werke moderner Typen, sondern um die Nachweise, wo die ältesten Charaktertypen vorgekommen und welcher Art sie gewesen sind. Uns kann es selbst ganz gleichgültig sein, wie z. B. Cosmas und Damianus in einer Nürnberger Chronik des 15. Jahrhunderts oder der Centurio Longinus auf einem Elfenbeinkamme des 14. Jahrhunderts dargestellt wird. Solche Abbildungen an und für sich sind sehr interessant, aber sie stehen, wie die Bischofsstäbe mit dem heil. Martin, die Runen-Kalendarien aus Norwegen und Aehnliches der Art mit einer Ikonographie in keinem direkten Zusammenhange.

Der Text leidet an der Lust, Legendenartiges, dem die ikonographische Basis fehlt, aufzunehmen, auf Dinge hinzudeuten, welche nicht ikonographischer Natur sind. Wenn man z. B. unter dem Schlagworte „baptême, donné ou reçu" die Aufzählung aller Heiligen erwartet, bei welchen der Taufakt bildlich in Verbindung gebracht wird, so wird zuerst ein Taufbrunnen von Lüttich aus dem Jahre 1113 besprochen, der mit keinem Landesheiligen in charakteristische Verbindung gebracht wird. Auch wird bei der Aufzählung der Heiligen weder die alphabetische noch die chronologische Ordnung festgehalten, so daß das Aufsuchen von Heiligen oder von Attributen sehr erschwert ist. Kurz es fehlt, wie in den Abbildungen, so im Texte die strenge wissenschaftliche Methode. Nichts destoweniger ist uns, bei der Mangelhaftigkeit der einschlägigen Literatur, das Werk willkommen. Es übertrifft an Reichhaltigkeit alle bisher erschienenen Bücher und seine sonstige Ausstattung läßt nichts zu wünschen übrig. E.

Korrespondenz.

Aus Paris.

Todtenschau. — Die Neubauten. — Zur Weltausstellung. — Aus dem Hôtel Drouot. — Eine Bereicherung des Louvre. — Ausstellung der Werke H. Bellangé's.

Ende Januar.

om. Sechs Monate sind es und darüber, seit ich Ihnen zum letztenmale aus der französischen Hauptstadt berichtet; und jetzt, da ich mich anschicke, den Faden wieder anzuknüpfen, um auf das künstlerische Wirken der rührigsten aller Städte einige Streiflichter zu werfen, jetzt mahnt mich der schwarze Rand, der die jüngste Nummer unserer Kunstblätter umgiebt, der tausendfache Wiederhall des Ereignisses, das in der vorigen Woche die Künstlerkreise aufs lebhafteste bewegte, daß dieses Mal der Vortritt einem Todten gebührt. Ingres verschied in der letzten Stunde des 13. Januar, nach einem Unwohlsein von wenigen Tagen in Folge einer Erkältung; zur schmerzlichen Ueberraschung aller derer, die ihn gekannt, und die dem rüstigen Greise fast ein tizianisches Alter vorausgesagt hatten. Am Donnerstag den 17. ging der Leichenzug über St. Thomas d'Aquin nach dem Gottesacker des Père Lachaise. Mit allen Ehren und allem Gepränge, die dem Institutsmitgliede, dem Senator und dem Großkreuz der Ehrenlegion zukamen, wurde Ingres bestattet; aber dem großen Künstler galten die drei an seinem offenen Grabe gehaltenen Reden; dem seit langen Jahren ohne Widerspruch anerkannten Haupte der französischen Malerschule, dem beharrlichsten Kämpfer für Alles, was die Kunst den Gebieten des Gemeinen, des Frivolen und des Kleinlichen entrückt und dem höchsten Adel des Stiles zuführt, dem Nestor aller lebenden Künstler gilt die allgemeine Trauer. Ueber das Alter, das Ingres erreicht, lauten die Berichte nicht übereinstimmend. „Aet. 82" schrieb der Meister selbst auf sein im Mai 1862 vollendetes Bild „Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten" (letztwillig, wie es heißt, seiner Vaterstadt Montauban hinterlassen), und man glaubte sich berechtigt, ihn einer dem Greisenalter nicht ungewöhnlichen Uebertreibung, einer umgekehrten Koketterie, zu beschuldigen. „In seinem 87. Jahre verstorben," lautet die Todesanzeige, die von der Familie ausging. Geb. den 15. Sept. 1781 oder 1782, geben die meisten Biographien an. Endlich wird durch einen kürzlich veröffentlichten Auszug aus dem Taufregister das Datum 29. Aug. 1780 als der Tag seiner Geburt festgestellt. Die Lebensgeschichte des Mannes und seinen Bildungsgang ausführlich zu schildern und die einzelnen Beweise seiner künstlerischen Thätigkeit aufzuführen, wird die nicht leichte, aber dankbare Aufgabe einer kundigen Hand sein; aber die ganze Bedeutung des Künstlers zu ergründen, seine großen Eigenschaften, sowie seine Mängel und Schwächen mit Gerechtigkeit abzuwägen, das wird in vollem Maße nur dann erst möglich werden, wenn der Eindruck der persönlichen Erscheinung erloschen, wenn der letzte Nachklang der leidenschaftlichen Beurtheilung, welche Ingres zu seinen Lebzeiten nach beiden Extremen hin erfahren, völlig verklungen sein wird. „M. Ingres est un chinois égaré dans Athènes": zwischen diesem brutalen Worte des Bildhauers Préault, das seiner Zeit in gewissen Kreisen beklatscht wurde, und den vergötternden Dithyramben eines J. Janin und seitdem so mancher Anderen, denen kaum ein Vergleich mit Raffael und Michelangelo genug thun konnte, zwischen solchen Extremen wird eine besonnene Kritik sich in der Mitte halten, und J. A. Dominique Ingres wird schließlich — das läßt sich ohne besondere Sehergabe und ohne allzugroße Kühnheit voraussagen — zwar nicht den großen schöpferischen Geistern, wohl aber jenen bevorzugten Künstlernaturen beigezählt werden, bei welchen große Fehler durch große Eigenschaften reichlich aufgewogen sind, während die tadellosen und korrekten Erzeugnisse holder Mittelmäßigkeit nach keiner Richtung hin lebhaft zu bewegen und die Seele aus ihrem Gleichgewicht zu bringen vermögen. Auch hat Ingres, — trotz der erwähnten Beschränkung — Allem, was aus seinen reifen Jahren herrührt, den Stempel seiner Individualität unverkennbar aufgedrückt, er hat z. B. in seiner Apotheose Homer's, in dem Bildnisse Bertini's u. s. w., Unvergängliches geschaffen und während seiner über das gewöhnliche Maaß hinaus verlängerten Künstlerlaufbahn durch Lehre und Beispiel, so wie durch das Entschiedene seines Charakters und durch seine ganze

Erscheinung einen Einfluß ausgeübt, dessen wohlthuende Wirkung sich noch weithin erstrecken wird. — Zu gleicher Zeit mit diesem unersetzlichen Verluste, den die Kunst erlitt, traf ein anderer harter Schlag die französische Wissenschaft. Victor Cousin, während einer sechsmonatlichen Gefangenschaft in Berlin, im Jahre 1824, durch Gans und Michelet in die Hegel'sche Philosophie eingeweiht, als Professor der Philosophie an der Sorbonne lange Jahre thätig, unter Louis Philippe Pair von Frankreich und eine Zeit lang Minister des öffentlichen Unterrichts, verschied zu Cannes, unweit Nizza, im 75. Lebensjahre. Eines seiner reifsten Geistesprodukte war seine ästhetische Abhandlung: „Vom Wahren, Schönen und Guten". — An demselben Tage mit diesen Beiden kam mir ein dritter Todesfall zu Ohren, dessen Erwähnung hier auch ein bescheidenes Plätzchen gegönnt sei. Cavaliere Giuseppe Molteni, Conservator der Brera-Galerie zu Mailand, einer der achtbarsten italienischen Künstler der Neuzeit, der jedoch, für die Kunst der Vergangenheit leidenschaftlich eingenommen, seit lange schon der Wiederherstellung alter Bilder seine ganze Kraft gewidmet und in seiner Kunst in und außer Italien kaum einen Nebenbuhler hatte, starb zu Mailand eines plötzlichen Todes. Er war, als Lebemann und liebenswürdiger Gesellschafter, zur Zeit der österreichischen Herrschaft in der Lombardei in hohen Kreisen gerne gesehen; auch in Wien, wo er eine Zeitlang unter Kaiser Franz beschäftigt gewesen, ist sein Andenken sicher nicht ganz erloschen. In den letzten zehn Jahren seines Lebens war er hauptsächlich für die englische National-Galerie und für hochgestellte Liebhaber des Auslandes thätig. — Doch in diesem Stücke ist es völlig nutzlos, dem Drang nach Vollständigkeit nachgeben und das Danaidenfaß füllen zu wollen. Kurz vor den drei erwähnten starb Mademoiselle George, die große Tragödin des ersten Kaiserreichs, 82 Jahre alt; seitdem Klagmann, der Bildhauer; und wer weiß, welcher Künstlername heute auf der Todtenliste steht.

Lassen wir also die Todten ruhen und sehen wir uns nach den Lebenden um, so kann nichts, was aus Paris zu berichten wäre, ein ähnliches Interesse in Anspruch nehmen als die Stadt Paris selbst, welche uns so zu sagen keinen Augenblick aus ihrem Banne freiläßt, bald als wohlthätige Fee freundlich uns anlächelt, bald als Stiefmutter unhold uns angrinst. Gehen wir umher mit dem forschenden Blick des nach Kunstschönheiten sehnlich verlangenden Spähers, so thut sich uns bald der Unterschied zwischen Paris und anderen Städten, etwa unseres Vaterlandes, kund, die ebenfalls von der Bewegung der neuen Zeit mit fortgerissen wurden. Hier, in Paris, begegnet uns nicht ein einzelnes hervorragendes Gebäude, da eine Kirche, dort ein Stadthaus oder Theater, dessen Anblick uns bannte, dessen Schönheit uns fesselte, dessen ganze Anlage den reiflich durchdachten Plan eines Baumeisters verriethe, der sich Ehre machen will, — das man versucht wäre, zur Belehrung der Wißbegierigen, besonders der Kunstjünger, und zu Nutz und Frommen der gebildeten Kreise genau zu untersuchen, auszumessen und eingehend zu beschreiben. Mit alleiniger Ausnahme der großen Oper, welche unter unmittelbarer Betheiligung der Regierung, in Folge einer allgemeinen Konkurrenz, mit ganz außerordentlicher Sorgfalt, aber auch mit unerhörtem Kostenaufwand ausgeführt wird, und deren Vollendung kaum weniger als fünf Jahre in Anspruch zu nehmen verspricht, kann man keinen einzigen Plan anführen, bei welchem der Baumeister vollkommen unbeeinflußt geblieben und zu dessen Verwirklichung die Verwaltung der Stadt nicht die Hand geboten hätte. Die oberste und allmächtige Baubehörde, die Präfektur der Seine, beabsichtigt ja nicht, die Stadt Paris mit einzelnen hervorragenden Meisterwerken der Baukunst zu beschenken: es ist ihr vielmehr um die möglichst rasche Herstellung der möglichst kurzen Verbindungslinien zu thun. Alles, was sich diesem Plan entgegensetzt, muß weichen, alles muß sich ihm unterordnen. Hier verschwindet dann das Einzelne in der massenhaften Thätigkeit, in der theilweisen oder gänzlichen Umgestaltung, so zu sagen Umknetung fast sämmtlicher Stadtviertel des ungeheuren Häuseragglomerates, das man Paris nennt. Der offizielle Baustil sucht vielfach das Großartige und Imponirende, erreicht aber in der Regel nur das Schwerfällige; in anderen Fällen neigt er sich entschieden zum Zierlichen und Gefälligen: da entstehen dann Bauwerke, wie aus Dragant, die einem Zuckerbäcker Ehre machen würden. Dieser Vorwurf trifft, meines Erachtens, die, auf den ersten Anblick bestechende, Dreifaltigkeitskirche, die ihrer Vollendung entgegengeht. Schlimmer noch steht es um die zu gleicher Zeit angefangene und der Vollendung nahe Kirche zu S. Augustin. Zunächst steht diese Kirche gewissermaßen schief, indem

sie, von der Hauptrichtung des ganzen Straßennetzes und der Orientirung sämmtlicher öffentlicher Gebäude des alten Paris abweichend, der diagonalen Richtung des neuen Boulevard Malesherbes sich anbequemen mußte. Sodann bietet sie in ihren verschiedenen Theilen das unerfreulichste Durcheinander und eine wahre Musterkarte von Baustilen dar, als da sind: ein romanischer Grundplan, eine Façade mit schmaler Vorhalle und dreieckigem Giebelfeld; Seitenkapellen in der Weise des 14. Jahrhunderts; gußeiserne Säulen mit zwecklosen Bogenstellungen; eine ungeheure Kuppel, welche die Apsis und die Querarme des Kreuzschiffes erdrückt; Verzierungen, die den Zeiten des Verfalls angehören; endlich ein modernes Zimmerwerk. Wo verschiedene Gebäude zu einander in ein Verhältniß treten, da gewahren wir bald übelverstandene Symmetrie, ermüdende Einförmigkeit, bald grelle Contraste oder planloses Durcheinanderwerfen disparater Elemente. — Die ungünstige Jahreszeit hat der Bauthätigkeit etwas Einhalt gethan; desto lustiger aber geht es mit dem Abbrechen: in einzelnen Stadtvierteln hat es das Ansehen, als ob Feuersbrunst, Erdbeben und alle Mittel der Zerstörung zusammen gewirkt hätten, und die Schutthaufen erreichen eine Höhe, die alle Begriffe übersteigt. Auch in dem friedlichen Viertel des Faubourg Saint-Germain, durch die aristokratischen Straßen de Lille, Université, St. Dominique u. s. w., wo fürstliche Wohnungen mit ausgedehnten Hof- und Gartenräumen („hôtels entre cour et jardin"), wenn je etwas, zur Schonung einladen sollten, auch da macht sich das Bedürfniß der Diagonale geltend, welche, jene parallelen Straßen durchschneidend, eine unbarmherzig gerade laufende Boulevardslinie und eine Anzahl spitzwinkliger Häuser verspricht. Kein Stadtviertel mehr, das nicht der Wohlthat der „Hausmannisirung" theilhaftig werden soll. Zwar ist dieses Unding von Wortbildung meines Wissens im Französischen noch nicht versucht worden, wohl aber ist das Verbum schon ganz geläufig und wird eben so vielfach abgewandelt, als der Träger des Stammwortes durchgehechelt und verwünscht wird. Die Frage des Luxembourg-Gartens, welche im vorigen Jahre die Gemüther so lebhaft bewegte, und für dessen Integrität so zu sagen ganz Frankreich seine Stimme erhob, ist nun dahin entschieden worden, daß man über die zahllosen Vorstellungen, Bittschriften u. s. w. einfach zur Tagesordnung überging. Seit einigen Wochen wird der Grund dieses schönsten aller Pariser Gärten von einer Unzahl von Arbeitern durchwühlt: in Jahresfrist werden zwei Straßen, wenn es gut geht ohne Häusereinfassung, den Garten durchziehen, und dieser wird ein paar hundert stattliche Bäume, seine s. g. „Baumschule" voll stillen Reizes, und im Ganzen etwa ein Drittel seines Umfanges eingebüßt haben.

Der am nördlichen Ende der Stadt, wo sonst die kahlen Buttes Chaumont lagen, im vorigen Sommer und Herbst ausgesteckte Park, mit Felsschluchten, Wasserfällen und allerlei Wundern, wird, wahrscheinlich, für das nächste Frühjahr aufgespart, den Kreis der Ueberraschungen voll machen, die den Besucher der großen Ausstellung erwarten. Man fängt an, mit jenem Ereigniß, welches dem Jahre, in das wir eingetreten, seine ganze — hoffentlich durchaus friedliche — Physiognomie zu geben bestimmt ist, sich ernstlich zu beschäftigen. Seit vierzehn Tagen bereits ist das riesige Gebäude gegen Eintrittsgeld zugänglich und wird, trotz abwechselndem Regen und Schmutz, Schnee und Glatteis, und trotz der nicht geringen Entfernung, vielfach besucht. Sämmtliche fremde Kommissäre sind beschäftigt, mit Hülfe der ihnen beigegebenen, zahlreichen Architekten, und einem Heer von Arbeitern, Stukkatoren, Tischlern, Tapezierern, den ihnen zugetheilten Räumen eine der jedesmaligen Landessitte entsprechende und das Innere der Wohnungen vergegenwärtigende Einrichtung zu geben. Seit letzten Donnerstag, dem 17., werden die Ausstellungsgegenstände zugelassen und dieser massenhafte Einzug wird bis zum 6. März fortdauern. Der Zeitraum vom 11. bis 28. März ist für die Einräumung der Produkte bestimmt; vom 20. bis 30. allgemeines Ausputzen; am 31. März Generalprobe, am 1. April Eröffnung. Ueber den Antheil der bildenden Künste herrscht bis jetzt große Unsicherheit, ja man könnte sagen Verwirrung. Die Künstler haben auf ihre Eingaben noch keinen Bescheid. Die Schwierigkeit der Ausführung hat manchen abgeschreckt; die gemachten Bedingungen und die gewissermaßen festgesetzten Unterschiede zwischen berühmten und nicht berühmten Künstlern haben manchen vor den Kopf gestoßen: man zieht es vor, den bekanntlich dieses Jahr ganz wie sonst stattfindenden „Salon" zu beschicken. Doch klagen die armen Maler bitter über den diesen Winter hindurch ungewöhnlich empfindlichen Mangel an Tageslicht. In der Rubrik

„Geschichte der Arbeit" wird, so viel bis jetzt verlautet, eine bedauerliche Lücke sich bemerklich machen, da die Blüthe aller menschlichen Thätigkeiten, die Malerei, nicht vertreten sein soll. Doch erscheint mir noch immer möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß Privatunternehmungsgeist sich das Ausfüllen dieser Lücke wird angelegen sein lassen, und daß schließlich doch eine Exposition rétrospective von alten Bildern veranstaltet werden wird. Der kaiserlichen Kommission kann man im Uebrigen den Vorwurf der Saumseligkeit wahrhaftig nicht machen; denn vor einigen Tagen sind bereits die vollständigen Verordnungen über die Art der Zulassung in die verschiedenen Abtheilungen der Ausstellung, die Eintrittspreise je nach den Tagen und den verschiedenen Stunden des Tages, die Bedingungen des Abonnements für die ganze Dauer oder für eine Woche, alles in größter Ausführlichkeit, eingetheilt in 6 Titel und 36 Artikel, erlassen worden. — Den Grundriß des Ausstellungsgebäudes, nebst der inneren Eintheilung u. s. w., sieht man seit einigen Tagen schon in den Schaufenstern der Buch- und Kunsthandlungen. — Von der neu herauszugebenden Beschreibung von Paris verspricht man sich, was inneren Werth und äußere Ausstattung betrifft, ganz Ungewöhnliches. Die angesehensten Schriftsteller des Tages theilen sich in die verschiedenen Kapitel. Original-Radirungen bedeutender Künstler werden eine besonders werthvolle Zugabe bilden.

Von Versteigerungen ist schlechterdings noch nichts zu berichten. Nicht als ob das Hotel Drouot feierte; o nein, der Trödel blüht und gedeiht mehr als je; aber seit der Wiedereröffnung im Oktober, bis jetzt, ist nicht ein einziges Bild von wirklicher Bedeutung, ja kaum etwas halbwegs annehmbares, aufgetaucht. Selbst von bevorstehenden Verkäufen verlautet noch wenig oder gar nichts, wenn wir das nach und nach Gestalt gewinnende Gerücht, Pommersfelden betreffend, ausnehmen. Das Schicksal dieser kostbaren Sammlung soll entschieden und der Vertrag mit einem Pariser abgeschlossen sein, demgemäß die Bilder in mehreren Abtheilungen hierher geschafft, und hier, unter Gewährleistung einer gewissen Summe von Seiten des Spekulanten, im Laufe des Frühjahrs öffentlich versteigert werden. Möchte sich das Gerücht als verfrüht, am besten als ganz grundlos erweisen. Ich für meinen Theil würde es schmerzlich empfinden, wenn diese Sammlung, seit anderthalb Jahrhunderten eine Zierde Deutschlands und insbesondere Bayerns, dessen Hauptstadt hier eine willkommene Gelegenheit gefunden hätte, sich für den Verlust der Leuchtenbergischen Galerie schadlos zu halten, wenn diese Sammlung, jenes Schimmers entkleidet, den die prachtvoll ausgestatteten Räume des fürstlichen Schlosses Weißenstein*) allen einzelnen, selbst untergeordneten Bildern liehen, an den schmucklosen Wänden des Pariser Versteigerungslokales, mitten unter dem Gerümpel dieses wahrhaften Trödelmarktes ausgestellt, von dem niedrigsten Schacherer ohne alle Spur von Pietät beschnüffelt und bekrittelt, und schließlich, kraft des Elfenbeinhammers, in alle Himmelsgegenden zerstreut, ein klägliches Ende nehmen sollte. Ja ich gestehe Ihnen sogar, daß ich den verwöhnten und übersättigten Parisern, diesem Schlaraffenvolk unserer Tage, den Genuß nicht gönne, den ihnen ein ausdauerndes, selbstgenügsames Verharren an einer Stelle schließlich nur zu sicher bringt, während unser einer sich die Mühe nie verdrießen läßt, dem Berge, der sich von der Stelle zu rühren zögert, wie weiland Mahommed, entgegenzugehen. Sollte aber diese Zertrümmerung unwiderruflich beschlossen sein, so mögen wenigstens deutsche Galerien, namentlich zweiten Ranges, sich diese einzige Gelegenheit nicht entgehen lassen, von solchen Bildern, die bei aller Aechtheit und Vortrefflichkeit, ihrer Größe wegen verhältnißmäßig geringe Preise erzielen werden, — und solcher ist in Pommersfelden eine große Zahl — ein und das andere an sich zu bringen, und so billigen Kaufes ihre Lücken auszufüllen.

Die Direktion der kaiserlichen Museen hat ganz kürzlich, diesesmal alle Mitbewerber aus dem Felde schlagend, die sechs ausgezeichneten Fresken des B. Luini, welche seit Jahren den großen Vorsaal des Palazzo Litta in Mailand zierten, für die mäßige Summe von 100,000 Franken käuflich an sich gebracht, und es werden gegenwärtig Vorkehrungen getroffen, um diese kostbaren Werke, sammt der Mauer auf der sie gemalt, auf kürzestem Wege nach Paris zu schaffen, wo die Louvregalerie ihrer harrt.

Seit dem 28. Januar ist im Gebäude der kais. Kunstschule die Ausstellung der hauptsächlichsten

*) Der eigentliche Name des Schlosses zu Pommersfelden.

Werke des im vorigen Jahre verstorbenen Hippolyte Bellangé eröffnet. Fünfundachtzig Oelbilder in chronologischer Ordnung aufgestellt, dazu 80 Aquarelle und 36 Handzeichnungen geben ein anschauliches Bild der Wirksamkeit dieses achtungswerthen und populären Künstlers, der sich vorzugsweise der Darstellung der anekdotischen und gemüthlichen Seite des Soldatenlebens aus der Kaiserzeit zur Aufgabe gemacht hatte.

Portugiesische Briefe.

II.*)

Coimbra.

Das romantische Coimbra, unstreitig die eigenthümlichste Stadt Portugals, bietet uns in mehr als einer Beziehung wohl zu verwerthendes Material. Die Stadt liegt am Mondego, von grünen Triften und fast nordisch aussehenden Gärten umgeben, hochberühmt durch ihre alte, schon im J. 1290 gegründete Universität, sowie durch das thränenreiche Andenken der unglücklichen Ines de Castro. Noch sieht man in der Quinta das Lagrimas den Quell, an dem Don Pedro seine (1355) unschuldig gemordete Gemahlin beweinte, noch steht das Haus, das ihr Vater in der Stadt bewohnte, aber ihre Gebeine ruhen nicht hier, sondern weit davon in der Königsgruft zu Alcobaça. Wie der König es gewollt hatte, steht ihr Sarkophag dem seinen zu Füßen gegenüber, damit einst am Tage der Auferstehung seine geliebte Ines das Erste wäre, das er erblickte. Ist so Coimbra an Minnepoesie reich, so versetzt uns auch das Universitätsleben ganz in das Mittelalter zurück. Die kleine, auf einem kegelförmigen Hügel erbaute Stadt ist von über 1000 Studirenden bewohnt, die in langem, wallendem Talare, schwarze, nach phrygischer Art geformte Kappen (gorro) auf dem Haupte, durch die steilen, engen Straßen ziehen. Man sieht unter ihnen bärtige Männer, die aus Brasilien kamen, um des Mutterlandes Kultur anzunehmen, und Jünglinge, Knaben, die mit den früh entwickelten, charaktervollen Zügen des portugiesischen Volkes eine weiblich zarte Inkarnation verbinden und von jenen älteren Genossen auferzogen werden. Das Schauspiel ihres Verkehrs ist für den Nordländer etwas ganz Neues, ja fast Unverständliches, und man sieht sich vergeblich nach einer ähnlichen Erscheinung im übrigen Europa um; nur das griechische Alterthum mag in dem Leben der Gymnasien etwas dem Analoges dargeboten haben. Nächst diesem Stoff zu kulturgeschichtlichen Studien bietet Coimbra aber auch Ausbeute an werthvollen Kunstdenkmälern. Den wichtigsten Platz unter ihnen nimmt ohne Zweifel die alte Kathedrale Sé velha ein. In dieser Kirche gürtete Don Fernando dem Cid das Schwert um, mit dem er gegen das Königreich Valença kämpfen sollte. Es ist ein romanischer, leider übel restaurirter Bau aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, in lateinischer Kreuzesform mit runder Kuppel auf der Kreuzung. In Einzelnem erinnert er an die romanischen Bauten der Normandie. Dazu gehört das besonders reich ausgestattete Westende des Kreuzarmes, das ein schönes Eingangsportal schmückt, nächstdem das Triforium, das hier in Arkaden-Blendbögen die ganzen inneren Obermauern umgiebt und in der Kuppel sogar in doppelter Reihe Arkaden übereinander wiederkehrt. Die Rippen des Kreuzgewölbes, das indeß durch eine Holzbekleidung verunstaltet wird, laufen zum Theil von frei schwebenden Konsolen aus, welche die Form von Kapitälen haben. Die drei Schiffe der Kirche enden an der Nordseite in eben so viel Chöre, die der Seitenschiffe indeß ohne Apsiden. Die Pfeiler scheinen ebenfalls im Stil durchgebildet zu sein, sind aber ganz mit Holz umkleidet und nur hier und da ragt in der Höhe ein Säulenkapitäl hervor. Die Eingangsportale am Süd- und Westeingang gehören zu den schönsten und reichsten dieser Art in Portugal.

S. Salvador ist ebenfalls ein romanischer Bau, von dem jedoch noch weniger in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten ist, als von dem vorhergehenden. Die Kirche wurde 1169 auf Kosten eines gewissen Esteraõ Martins erbaut. Sehenswerth ist nur der gut erhaltene Haupteingang und eine kleine anmuthige Seitenkapelle, die 1515 als Grabgewölbe für Affonso de Barros hinzugefügt wurde.

Sta. Cruz. Diese interessanteste Kirche Coimbra's wurde unter Beihülse von französischen Architekten von Manoel dem Glücklichen (1495—1521) neu aufgebaut und ausgeschmückt. Ursprünglich standen hier Kirche und Kloster, die im 12. Jahrhundert auf Grund eines antiken, uns unbekannten Gebäudes errichtet worden waren. Mit der Zeit war die erstere indeß gänzlich verfallen und dem baulustigen Könige dadurch eine willkommene Gelegenheit zur Thätigkeit geboten. Ist doch die Regierung Don Manoel's in künstlerischer Beziehung, und nicht nur in dieser, die glänzendste Epoche Portugals. Im Besitz der ungeheuren Schätze, welche ihm die Entdeckung Indiens und Brasiliens zugeführt hatte, erwachte in diesem Herrscher der Wunsch, nun auch das ganze Land in eine Ruhmeshalle und ein Denkmal seiner Macht zu verwandeln. Bei dem unkultivirten Zustande seines eigenen Reiches war er hierbei ausschließlich auf fremde Hülfe angewiesen,

*) Vergleiche Heft 7 v. J. Seite 171 ff.

und so theilte er mit vollen Händen Gold und Juwelen an Alle aus, die sich seinem Dienste widmen wollten. Da strömten aus allen Ländern Maler, Bildhauer und Architekten herbei, durch deren Wirken in dem kurzen Zeitraum von 20 Jahren, wie durch Zauber, Kirchen, Profanbauten und Kunstwerke mannigfachster Art und verschiedensten Stiles entstanden, unter einem Aufwand von Mitteln, wie er nur Ein Mal und hier in so verschwenderischer Weise möglich war. Merkwürdig und lehrreich zugleich bleibt aber, daß trotz dieser künstlich getriebenen Blüthe die Kunst in Portugal, wie sie ohne Wurzel in ein ihr fremdes Erdreich verpflanzt worden war, so auch unfruchtbar für die Nachkommen blieb. Nach dem Tode Don Manoel's erstirbt bald das Gefühl und Verständniß für Kunst, ein recht augenscheinlicher Beweis, wenn es dessen noch bedürfte, daß die Kunst sich selbständig und volksthümlich nur im Gefolge und als Frucht der Civilisation entwickelt. Was man damals in Portugal wirkte und schuf, wissen wir nur aus den wenigen uns erhaltenen Resten; selbst die Namen der Künstler gingen meist, vielleicht absichtlich, in dem ihres Beschützers unter, und so staunen wir Kunstwerke verschiedenartigsten Stiles an, die, wie märchenhaft, als einzelne, unbekannte Zeugen einer kurzen aber glanzvollen Epoche dastehen. Das vollendetste dieser Zeit sind die Wunderbauten von Batalha, aber auch Sta. Cruz in Coimbra bietet des Interessanten viel. Die Architektur der Kirche macht ihren französischen Urhebern wenig Ehre, denn der ursprünglich gothische Bau ist durch barockes Flickwerk und Anhängsel schmählich verdorben. Nur im Inneren entging Einzelnes der Modernisirung. So sind im Chor zwei große Grabdenkmäler Affonso Henriques' und Sancho's I. wohl erhalten. Sie bestehen aus hohen Spitzbögen, in denen die Marmorstatuen der alten Könige auf Sarkophagen liegen. Es ist weder rein gothischer noch maurischer Stil, aber die glückliche, übermüthige Verschmelzung beider bringt jenen phantastischen Eindruck hervor, der uns bei allen Bauten jener Epoche in Portugal entgegentritt. Hier herrscht kein Gesetz als das der Zierlichkeit, alle architektonischen Linien lösen sich spielend in Verzierungen auf, von Konsolen und Statuetten gleitet das Auge zu Verkröpfungen, Giebelchen, Blumen und Spitzen hinauf, ohne einen Ruhepunkt zu finden, und doch macht das Ganze den Eindruck des Abgeschlossenen, allerdings Luftigsten und Elegantesten. — Unweit dieser Denkmäler steht ein wunderlicher Anachronismus, die in reinstem Renaissancestil gebildete Kanzel. Es gehört einige Zeit dazu, bis das Auge für diesen heterogenen Eindruck empfänglich wird, aber dann ist der Genuß ein ganz neuer, reiner. Sie ist augenscheinlich das Werk eines italienischen Künstlers, der kurze Zeit an dem Hofe Don Manoel's verweilte, oder auch vielleicht seine Arbeit auf Bestellung aus Italien lieferte. In geschmackvoll geformten Nischen stehen Statuetten von Aposteln und Kirchenvätern, an den Pfeilern dazwischen, die von Sphinxen getragen werden, symbolische Figuren. Die Ornamentik ist den schönsten klassischen Mustern nachgebildet. Das Ganze läßt sich nur mit den besten Marmorarbeiten, z. B. eines Andrea Sansovino, vergleichen. Ein in der Nähe der Kirche wohnender Photograph war nicht zu bewegen, hiervon eine Abbildung zu nehmen, der Vorschlag schien ihm gar zu wunderlich und unpraktisch. Ueber dem Eingange der Kirche befindet sich ein Orgelchor, der 72 in Holz geschnitzte Chorstühle enthält. Ueber den Stühlen sind Holzreliefs angebracht, auf denen man Scenen aus der biblischen Geschichte, Schlachten und Festungen dargestellt sieht. An den Lehnen befinden sich Menschen- und Thierköpfe, höchst charaktervoll, oft bis zur Karikatur launig und satirisch gebildet. Auch hier schuf eine Künstlerkraft ersten Ranges; wer, ward uns nicht überliefert. **Fournier.**

Notiz.

Zu Genelli's „Leben eines Wüstlings" erhalten wir von Herrn G. Malß, Inspektor des Städel'schen Kunstinstutes zu Frankfurt a. M. folgende dankenswerthe Notiz: „Im 12. Heft Ihrer geschätzten Zeitschrift für bildende Kunst" (1866) finde ich einen Aufsatz über Genelli's Leben eines Wüstlings. Sie führen dort die beiden bekannten Exemplare des Prinzen Albert und des Herrn Heinrich Brockhaus an. Es interessirt Sie vielleicht, zu erfahren, daß das Städel'sche Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. ebenfalls ein Exemplar von Genelli's Hand besitzt, welches dasselbe im Jahre 1847 durch Vermittelung eines Verehrers von Genelli erwarb. Es besteht aus dem Titel und acht nummerirten Blättern. Die Nummern sind gleichlautend mit jenen des Brockhaus'schen Exemplares. Nur das letzte, Nr. 8 bei uns, ist bei Brockhaus mit Nr. 16 bezeichnet. Unser Blatt Nr. 4 divergirt von jenem des Prinzen Albert und ist gleichlautend mit dem von Brockhaus. Unser Exemplar fällt vermuthlich, da es nicht mit des Prinzen Exemplar, aber mit dem von Brockhaus übereinstimmt, auch schon 1847 gekauft ist, zwischen die beiden in Ihrem Blatte erwähnten. Vermuthlich sind es Zeichnungen, mit welchen der Künstler nicht ganz zufrieden war, oder die ihm nicht für Herrn Brockhaus zu passen schienen. Eine Vergleichung würde wohl den besten Aufschluß geben. Die Zeichnungen sind ganz in derselben Art und Weise ausgeführt, keine Skizzen".

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

PENELOPE BRINGT IHREN FREIERN
DEN BOGEN DES ODYSSEUS.
Homer Od. XXI, 58.

Relief von Hermann Heidel.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig

Penelope und die Freier.

Relief von **Hermann Heidel.**

Mit Abbildung.

Hermann Heidel.

Das Gesicht, welches unser Holzschnitt zeigt, hat etwas eigen Anziehendes, nicht durch Schönheit der Formen, sondern durch das tiefe innere Leben, das aus ihm spricht. Wie bedeutungsvoll ist der Blick des ernsten, tiefliegenden Auges! Etwas Schmerzliches zugleich lebt darin und breitet sich über die Züge. Ein solcher Schatten konnte wohl das Antlitz von Heidel überfliegen. Auch er gehörte zu denjenigen, welchen, um mit Hermann Lingg zu reden, das Schicksal keine Goldsandalen unterband. Der ganze Weg durch das Leben war schwer für ihn gewesen und hatte geendigt ehe er das Ziel, nach dem er strebte, erreicht hatte. Was Heidel war, haben die mit ihm Lebenden nur zum geringen Theil erfahren, mit welcher Achtung auch sein Name genannt ward, und auch der Nachwelt ist bei weitem nicht soviel von ihm aufbehalten als dessen werth gewesen wäre. Nur in vereinzelten Fällen ward dem Künstler die Gelegenheit zur Vollendung eines großen Werkes zu Theil. Nur ein engerer Kreis von Freunden, denen Heidel als Mann werth war und die in der Lage waren, den Reichthum von Zeichnungen und Entwürfen zu kennen, die seine Werkstatt enthielt, hatte einen Begriff davon.

Schon der erste Schritt auf der Künstlerlaufbahn wurde ihm durch die Verhältnisse erschwert. Hermann Heidel, am 20. Februar 1810 zu Bonn geboren,*) hatte sich trotz seiner Neigung zur Kunst anfangs auf Wunsch der Familie dem Studium der Medicin gewidmet, erst im Alter von 25 Jahren wurde er Bildhauer. Dies, und daß er jetzt nach München in die Schule Schwanthaler's kam, waren Umstände, die nach einer Seite hin für seine künstlerische Ausbildung von keinen guten Folgen waren. Regsamkeit und Lebendigkeit der Gedanken fand er hier, aber für die treue, feinere Durchbildung in technischer Hinsicht, für das völlige und reinere Verständniß der Form bis in das Einzelne hinein fehlte es hier an Vorbildung und Anleitung. Schwanthaler selbst war im wesentlichen Skizzist, und als einen solchen zeigt sich mehr oder minder ein Jeder, der aus

---

*) Die ausführlichsten biographischen Nachrichten gab ein Nekrolog von L. Pietsch, Vossische Zeitung vom 2. December 1865.

seiner Schule hervorgegangen ist. Diese Verhältnisse erwiesen sich für Heidel als nachtheilig, besonders seit er eine Stätte und einen Wirkungskreis in Berlin suchte, wo er, nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien, sich 1843 niederließ. Den Bildhauern der Berliner Richtung war gerade das, was ihm fehlte, in hohem Maße eigen, an ihnen bewährte sich die Schule von Gottfried Schadow und Rauch. Und so mußte Heidel in dem, was sie am meisten schätzten und betonten, gegen sie zurückbleiben, während er an Geist, Erfindung und feinem Gefühl den Besten unter ihnen gleich stand. Heidel blieb seinen Kunstgenossen, ja den Künstlern Berlins überhaupt, im Ganzen fremd. Desto enger hatte er sich an einen anderen Künstler angeschlossen, den er in Italien kennen gelernt und mit dem er einst 1839—1842 in Rom und 1848 zu Berlin zusammengelebt, ja das Atelier getheilt, an Karl Rahl. Ihre ganze geistige Richtung und die Unabhängigkeit ihres Sinnes, auch in politischer Hinsicht, verband sie. Bis zum Tode Rahl's stand Heidel ihm in der deutschen Künstlerwelt am nächsten. Der Maler pflegte ihm aus Wien Photographien seiner Entwürfe zu senden. Bis zu den Skizzen seines letzten Hauptwerkes, der Cimbernschlacht, waren die Blätter in Heidel's Nachlaß zu finden. Im Uebrigen war Heidel in solchen Kreisen Berlins heimisch, in welchen er höhere Geistesbildung, wissenschaftlichen Sinn und freiere politische Richtung vereinigt fand.

In Heidel's früheren Werken tritt der romantische Zug der Schwanthaler'schen Schule noch stark hervor, so in dem 12 Fuß langen Luther-Relief, welches den deutschen Reformator zeigt, wie er seine Thesen anschlägt, in allegorischer Weise von seinen namhaftesten Anhängern und Gegnern umgeben. Es ward, so viel wir wissen, Ende der vierziger Jahre gearbeitet und erst geraume Zeit später, 1852, für das Martinstift in Erfurt erworben. Eine neue Bahn aber betrat Heidel in einer Reihe von Kompositionen, die im Jahr 1850 an die Oeffentlichkeit traten, den Umrissen zu Goethe's Iphigenie, die in Kupferstichen von Sagert bei Franz Dunker herauskamen. Nur die beiden letzten der acht Blätter sind Scenen des Drama's selbst, Iphigenie sich dem Orest zu erkennen gebend und der Abschied von Thoas, der die Ziehenden mit dem Friedensgruß: „Lebt wohl" entläßt. Vorher gehen die Hauptmomente aus der verhängnißvollen Geschichte vom Hause des Tantalus, auf welche im Gedicht sich die Perspective eröffnet, von da an, wo der Tischgenosse der Götter durch den Blitz des Zeus in die Tiefe geschleudert wird, bis zu dem Augenblick, da die Erinnyen den Muttermörder Orest bis an die Stufen des delphischen Heiligthums verfolgen. Namentlich dies letzte Blatt und der Muttermord selbst sind gewaltig koncipirte Darstellungen. Großartig sind die Blätter überhaupt gedacht, wenn auch manche Stellungen zu gewagt und übertrieben sind. In der Auffassung der Form und der Führung der Linien erkennt man überall den Bildhauer heraus. Diese Beschäftigung mit der Dichtung Goethe's fand endlich ihren höchsten künstlerischen Ausdruck in einem plastischen Werke, der Statue Iphigeniens, die, im Jahr 1852 dreiviertel lebensgroß in Marmor vollendet, von König Friedrich Wilhelm IV. gekauft ward und jetzt im Orangeriehaus bei Sanssouci steht. Es ist nicht die Iphigenie, wie sie in der Sage und Tragödie des Alterthums dasteht, sondern wie sie in der ersten Scene von Goethe's Drama vor uns hintritt, lange Tage am Meeresufer stehend und „das Land der Griechen mit der Seele suchend." Dies Motiv ist ein wesentlich modernes, aber den Mythos des Alterthums in modernem Geiste zu behandeln, dazu ist der Bildhauer nicht minder berechtigt wie der Dichter. Der antiken Plastik war es fremd, und es geht in der That bis hart an die Grenze des Plastischen, eine bestimmte Empfindung der Seele — hier also die Sehnsucht — auf diese Weise in einer Gestalt zu verkörpern; aber Heidel hat dies mit Discretion und richtigem Maßhalten gethan.

Die Iphigenie begründete seinen Ruf. Bald darauf (1854) schuf Heidel eine Gruppe, welche, ebenfalls einen antiken Gegenstand behandelnd, das vorige Werk weit übertraf, den blinden Oedipus, der sich auf seine Tochter Antigone lehnt. Die hohe Gestalt des irrenden Mannes, in dem man beim tiefsten Elend doch noch den König erkennt, ist gepaart mit der zarten, anmuthigen Erscheinung des Mädchens, das dem Vater zur sicheren Stütze dient. Maßvoll aber deutlich ist die Blindheit ausgedrückt in den matten, halbgeschlossenen Augenlidern und der tastenden Haltung des Armes mit dem Stabe. Man empfindet, daß ein schreckliches Verhängniß über diesen beiden waltet, aber innere Hoheit durchdringt sie bei allem äußeren Leid. Diese Gruppe wurde für keinen Monarchen oder Vornehmen ausgeführt. Sie, Heidel's bestes Werk, kam nicht hinaus über ein halblebensgroßes Gypsmodell, das nach dem Tode des Meisters keine öffentliche Sammlung des Vaterlandes, wie sich das gehört hätte, sondern der Besitzer einer Zinkgußanstalt erwarb. Nur einmal war es dem Bildhauer vergönnt ein großes öffentliches Denkmal zu schaffen, das Standbild Händel's für Halle, zu dem er im Jahre 1857 den Auftrag erhielt. Aeußere Vortheile hat ihm auch diese Schöpfung nicht eingetragen, doch war es ein Tag hoher Befriedigung für den Künstler, als das kolossale Werk im prächtigen Erzguß auf dem Marktplatz in Halle enthüllt ward. Wie stattlich nimmt es sich unter seiner Umgebung, für die es so wohl berechnet ist, den ehrwürdigen Giebelhäuser und alterthümlichen Kirchen aus! Streng und gebieterisch steht der große Komponist da, die Linke in die Seite gestemmt, mit der Rechten auf das Notenpult gestützt; alle Würde und alles energische Siegesgefühl Händel'scher Musik hat Gestalt gewonnen in dieser Erscheinung, die ganz in der echt künstlerisch behandelten Zeittracht vor uns steht. So wußte Heidel auch realistischen Aufgaben zu genügen, was ebenfalls seine Skizze zum Denkmal von Ernst Moritz Arndt zeigt. Seine Vaterstadt Bonn hatte ihn damit beauftragt, ward ihm aber untreu, als er sich weigerte, an der Skizze die Aenderungen, welche man wünschte, vorzunehmen. Jetzt griff man zu dem gewöhnlichen Mittel einer Konkurrenz, an der theilzunehmen Heidel verschmähte. Doch scheint sein Entwurf der gekrönten und ausgeführten Statue von Afinger im Motiv überlegen. Nichts Charakterischeres konnte ersonnen werden, als Arndt durchaus als das was er war, als Wanderer, aufzufassen, wie auf bergigem Pfade emporschreitend, den Stab in der Rechten, angethan mit schlichtem Rock, wie er ihn täglich trug, die Brust frei, schon ein Greis, aber noch im Vollbesitz männlicher Kraft und voll jugendlicher Frische, Festigkeit und Freimuth.

Mit größeren Aufgaben nur so selten beglückt, gab sich Heidel den kleinen desto mehr mit Liebe hin. Hier ließ er seiner Erfindungsgabe und seinem Talent für die Komposition, die sein Talent für die Ausführung übertrafen, freien Spielraum. Er machte Skizzen für kleine Arbeiten der Kunstindustrie, für Becher, Pokale und Vasen. Namentlich die für Herrn Sigmund gearbeitete, jetzt im Besitz der Frau Piaget zu Berlin befindliche Vase mit Apollo und Daphne, in einfachen Umrißzeichnungen, ist von hoher Schönheit. Verschiedene Kompositionen zu Lampenschirmen, nach Art antiker Vasenbilder, mit röthlichen Figuren auf dunklerem Grunde, gehören meist den Jahren 1856 und 1857 an. Da schwebt die Nacht, eine mächtige Frauengestalt, einher, neben ihr der Genius des Traumes; hinter ihr flieht die Sorge, eine dämonische Erscheinung, vom Gesang der Muse verscheucht; die Horen, ihren Reigen schlingend, und Psyche, von Eros und Phantasus getragen, reihen sich an. Ein zweiter Schirm zeigt Arion, von den Geschöpfen des Meeres umgeben, ein dritter die Christnacht. Im Deutschen Kunstblatt von 1857 ward ein Lichtschirm herausgegeben, der die sitzenden Parzen darstellt, umschwebt von den heiteren Grazien, welche Blumengewinde halten. Auch der Humor fand manchmal seine Stelle.

In Heidel's Nachlaß sah man einige gothische Konsolen, mit den karrikirten Bildnißköpfen von einigen seiner Freunde geziert.

Wie er früher die Iphigenie illustrirt hatte, so entwarf er in seiner späteren Zeit Kompositionen zum Anakreon und zur Odyssee. Einzelne dieser Entwürfe dienten ihm zu Motiven für Reliefdarstellungen. Von vier Reliefs aus der Geschichte des Odysseus sind namentlich zwei in Medaillonform, einander zu Gegenstücken dienend, von großer Schönheit. Das erste zeigt den Helden, wie er Penelope heim führt, und ist einer Erzählung bei Pausanias entnommen: „Als Ikarios dem Odysseus die Penelope zur Gemahlin gab, redete er ihm zu, sich auch in Lacedämon niederzulassen, und da ihm das mißglückte, flehte er die Tochter an, zu bleiben. Und als sie nach Ithaka aufbrachen, folgte er dem Wagen und bat. Odysseus ertrug das eine Zeit lang, endlich aber hieß er die Penelope entweder ihm freiwillig folgen oder mit dem Vater, wenn sie es vorziehe, nach Lacedämon zurückgehen. Sie, heißt es, habe nichts geantwortet, sondern da sie sich das Gesicht verhüllte, verstand Ikarios, daß sie mit Odysseus gehen wolle, und ließ sie ziehen." Der tiefgebeugte Greis, auf dem Stein sitzend, und noch die Hand der Tochter fassend, die er im nächsten Augenblicke lassen soll, die schlanke Jungfrau, die, das Antlitz halb verhüllend, sich in voller Hingebung in den Arm des Gatten schmiegt, die Heldengestalt des Königs von Ithaka, der ihr die eine Hand mild auf die Schulter legt und mit der anderen das Gespann feuriger Rosse zügelt, sind großartig empfundene Charaktere. Ebenso schön, in der Ausführung des Einzelnen sogar überlegen, ist das zweite Relief, das unser Holzschnitt giebt, Penelope, welche den Freiern den Bogen ihres Gatten bringt. Wie herrlich steht die erhabene Gestalt der keuschen Hausfrau vor uns, welche der Schleier in strenger Anmuth umfließt. Vor ihr die Freier, mit Dirne, Becher und Kranz, ihr zu Füßen, unerkannt, im Bettlerkleid, der Gemahl, der ruhig und des Ausgangs sicher, die Frevler mit seinen Blicken mißt. Beide Medaillons wurden als Gabe zur silbernen Hochzeit eines befreundeten Gelehrten gearbeitet. Sinnigeres konnte nicht dazu gewählt werden als das schönste Beispiel von der Heiligkeit des Ehebundes, welches die Sage des Alterthums kennt, dieses Bundes, welchen die völlige Hingebung gründet und die ausharrende Treue bewahrt. So weiß der Künstler die Gestalten der antiken Sage ewig jung und unsterblich erscheinen zu lassen, indem er bei ihnen das, was für alle Zeiten gültig ist, das allgemein Menschliche hervorhebt. Er ist dabei wahrhaft modern, aber in erlaubter Weise, indem er dem Element seelischer Empfindung größeren Spielraum als die hellenische Plastik gewährt. Wenn die Kunst das Alterthum in dieser Weise auffaßt, giebt sie mehr als eine Reconstruktion des Vergangenen, dann ist das Alterthum für sie nichts Vorübergegangenes und in sich Beschlossenes, sondern ein unversieglicher Quell lauterer Schönheit und echter Menschlichkeit, der auch für die Gegenwart fließt.

In den letzten Jahren hat Heidel nicht mehr viel geschaffen. Ein Relief des Orest, dem Iphigenie sich zu erkennen giebt, war sein letztes Werk; seine Freunde wollten sich vereinigen, um es in Marmor ausführen zu lassen, aber es kam nicht über das Gypsmodell hinaus. Heidel wandte seine Zeit jetzt meist der Abfassung eines anatomischen Werkes für Künstler zu. Und nicht nur von der künstlerischen Produktion, auch von den Freunden zog er sich, durch asthmatische und rheumathische Leiden gefesselt, jetzt mehr zurück. Günstigere Verhältnisse schienen sich ihm plötzlich im Jahre 1865 zu bieten. Rahl wollte ihn nach Wien ziehen, wo das jüngst erwachte kräftige Kunstleben auch der Plastik Aufgaben bot. Der Tod des Malers, der am 9. Juli eintrat, raubte Heidel nicht nur seinen Freund, sondern auch Alles, was das Leben noch an Hoffnungen für ihn selbst bot. In trüber Stimmung trat er eine Sommerreise an, und auf dieser ereilte auch ihn plötz-

gem. v. H. Gärtner.

Landschaften mit Scenen aus dem Leben des Amor und der Ps

Lith. u. Druck v. F. M. Strassberger, Leipzig.

...e, Tempera Bilder in der Villa Dürr in Connewitz bei Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann Leipzig

lich der Tod; am 29. September 1865 erlag er zu Stuttgart einem Herzschlag. So bald nach einander waren beide Freunde hingegangen, die an Streben und Gesinnung einander so werth waren, mochte auch der Maler den Bildhauer weit überholt haben, was die positiven Leistungen betrifft. A. W.

Landschaften mit Scenen aus dem Leben der Psyche.

Temperabilder von **Heinrich Gärtner.**

So erfreulich auch die Wahrnehmung ist, daß in neuerer Zeit der Sinn für monumentale Ausschmückung bedeutender architektonischer Räume sich wieder regt, wir werden doch nicht eher von wirklicher Heimführung der Kunst ins Leben reden dürfen, ehe sie nicht in eigentlichem Sinne Hausgenossin geworden ist. Aber der öffentliche Geschmack wähnt in der Regel, nur auf ausgedehnten Flächen in solennem Zwecke gewidmeten Bauten könne monumentale Malerei wirken; und wo infolge dessen nicht Höhe und Würde die Vertraulichkeit ausschließt, thut es wenigstens die Meinung, künstlerischer Wandschmuck sei viel zu kostbar, um in den Kreis der edlen Luxusbedürfnisse des einfach wohlhabenden Hauses hereingezogen zu werden. Freilich auch hier normirt die Aufgabe den Aufwand, aber jeder Beweis, der auf diesem Gebiete gegen landläufige Vorurtheile geführt wird, kommt nicht blos den Kunstfreunden, sondern er kommt auch den Künstlern und darum der Kunst selber zu gute.

Denn nicht hoch genug ist der Nutzen anzuschlagen, den der Künstler sowohl seinen Strebensgenossen wie der Gemeinde kunstbedürftiger Laien dadurch stiftet, daß er sich auch bescheidenen Aufgaben nicht entzieht, sondern indem er sie durch den Geist seiner Schöpfungen adelt, den Förderern gediegenen Strebens den Unternehmungsmuth stärkt und Nacheifernden belehrenden Anweis giebt. Was den Maler vom Bilderproducenten unterscheidet, ist, daß jener die Schätzung seiner Leistungen aus sich selber, dieser aus dem Geschmack des Publikums nimmt. Sein künstlerisches Gewissen ist ihm das Forum, dessen Urtheil er anerkennt, nach ihm bestimmt er Maße und Mittel seines Schaffens, aus ihm zieht er die Kraft, auch in bescheidenem Werke des Genius würdig zu bleiben. Ja, eine gewisse äußerliche Einschränkung ruft bei jeder tüchtigen Künstlernatur die eigenthümliche Stärke, anstatt sie zu beengen, vielmehr erst recht hervor. Nicht so sehr im Weiten und Großen als im Engen und Strengbegrenzten erprobt sich der reife Geist. Die größten Meister haben es nicht für Nachtheil, sondern für Vorzug geachtet, wenn ihnen durch die Natur ihrer Aufgabe geboten war, ihre Gebilde gegebenen Räumen einzuordnen; weniger deshalb, weil durch vorhandene Flächenformen mit den Möglichkeiten auch die Zweifel der Wahl verringert werden, als um des Gebotes organischer Gliederung willen, das von der Natur der Oertlichkeiten, denen ihre Werke angehören sollen, auf diese selbst übergehend ihnen erhöhte Prägnanz abverlangt.

Die Unsicherheit und Verwirrung des volksthümlichen Geschmacks unserer Tage muß zurückgeführt werden auf die Emancipation der einzelnen bildenden Künste. Jede wird für sich betrachtet, das Haus des Architekten, die Statue des Bildhauers, das Bild des Malers ohne Beziehung zu einander beurtheilt. Das große Losungswort unserer Industrie, die Theilung der Arbeit, hat leider in falschem Sinne unter den Künstlern überhand genommen, und die Folge ist, daß wir zu leicht vergessen, in wie hohem Grade die Erscheinung der einen Kunstgattung durch die entsprechende der andern ihre Rechtfertigung erhält. Architektur, Skulptur und Malerei sind Ein Ganzes und können einander gegenseitig nicht entbehren ohne selber zu verkümmern. Wie bittere Ironie muthet's uns an, daß man unser Zeit-

alter das der „Denkmäler“ genannt hat. Gewiß, die Summe in Erz gegossener Porträts berühmter Männer, welche errichtet worden sind, ist im letzten Menschenalter größer gewesen, als im vorausgegangenen, aber wie wenige dieser Standbilder sind Monumente zu nennen. Der großen Mehrzahl fehlt Boden und Halt, weil sie der architektonischen Vermittlung entbehren, die ihnen als Relief dienen muß; gleich erratischen Blöcken scheint sie meist die Laune hingesetzt zu haben. — Dieselbe Beobachtung wiederholt sich im Innern des Hauses; genug kostbarer Hausrath, genug Glanz der Ausstattung, aber wie selten erfreut geschmackvoller Einklang zwischen Raum und Anordnung, zwischen Zierrath und Zweck der Dinge. Am auffälligsten ist dabei die Verwendung der einzelnen Kunstwerke. Um der großen Vortheile willen, die das Studium und das populäre Bedürfniß davon haben, vergessen wir den Kunstfrevel der Bilderbibliotheken, unserer Galerien; unter dem Gesichtspunkte der Forschung und des subjektiven Ergötzens wird das Oelgemälde nun einmal losgesprochen von der Anforderung einer bestimmten, ihm nothwendigen Heimat; ewig auf die Staffelei verdammt, auf der es entstanden ist, schwebt es gleichsam im leeren Raume. Aber wenn auch der Sammlung als solcher Absolution dafür ertheilt wird, daß sie das Kind des Genius zum „Exemplar“ entweiht und wie den Schmetterling an der Nadel nach wissenschaftlichem Gesetze klassificirt, soll im Hause, in der Wohnung das gleiche leidige Vorrecht gelten? Gewiß nicht; wer ein einziges Mal bedeutende Einzelgemälde an der Stelle gesehen hat, für welche der Künstler sie dachte und schuf, der empfindet den geheimnißvollen Zauber, der auch beim selbständigsten, völlig frei auf sich selber beruhenden Kunstwerke in seinem Verhältniß zum Lokale liegt. Das ist ohne Frage einer der entscheidendsten Erklärungsgründe für die gewaltige Wirkung der Baukunst, daß ihre Gebilde nicht transportabel sind, sondern an dem Orte wurzeln, wo sie entstanden.

Schon in dieser äußerlichen Rücksicht muß der populärsten Kunst unserer Zeit und unserer Zone, der Malerei, welche ersetzt was die Natur uns an Licht und Farbe versagt, die innigste Verschwisterung mit der Architektur wieder Wunsch und Ziel werden. Um wahrhaft und würdig zu herrschen, lerne sie dienen und suche ihren Ehrgeiz vor allem wieder in ihrem ersten und zugleich größten Beruf, mit Göttern die irdische Halle zu füllen. Hier begegnet ihr, gleich heilsam für die Zucht der Technik wie der Phantasie, die Nöthigung zu einer Gewissenhaftigkeit und Strenge, zu einer fortwährenden Fühlung mit Bedingungen des größeren Ganzen, zu einer Mannigfaltigkeit und Weisheit der Gestaltung und des Vortrags, die das willkürliche Schaffen nur im seltensten Genius erzieht.

Indeß wir deuteten schon an, welcherlei Bedenken dem Künstler auf diesem Wege heute bei uns entgegentreten. Auch bei uns ist einmal farbiger Schmuck des Hauses im Sinne monumentaler Dekoration heimisch gewesen. Gedenken wir der Tage, in denen unsere Altvordern des 16. Jahrhunderts ihre schönen Häuser bauten und schmückten, die in tausend Dingen noch heute musterhaft für uns, gleichsam das Antlitz behäbig-sicherer Häuslichkeit nach Außen kehren. Waren es bessere Zeiten, in denen sie lebten? Mit nichten; rauher und enger vielmehr war ihre Welt. Aber ein reger, energischer Puls ging durch ihre Adern, ein heiterer Zug der Geselligkeit und der Stolz des öffentlichen Wirkens steigerte ihr Dasein. In dem Wettstreit, zu scheinen und zu zeigen was man sei, prägte sich auch der Charakter des Familienthums von damals gern aus. Im Leben der Nation will sich die Zeit erneuen. Schon regt sich die Empfindung, daß wir auf dem Wege sind, in den umfassenden Interessen, die aller andern Wohlfahrt die Gewähr und dem Mannesbewußtsein die höchste Weihe geben, den Rückstand heimzuzahlen, der unser öffentliches Leben vergällt hat. Dann wird mit dem vollen Herzschlag edler Leidenschaften unserem Wirken und Verkehr, unserem Denken und Streben der schöne Aufschwung wiederkehren, den wir an

dem Längstvergangenen lieben und beneiden. Vollends, da wir in dem, was äußerlich sättigt und nährt, soviel vor ihnen voraushaben. Denn ist es wirklich ehrbare Scheu vor vermeintlichem Luxus, was im nüchternen Norden die Wiedereinführung malerischen Schmuckes im Privathause hindert? Schätzt man nur oberflächlich die enormen Summen, welche die ephemere Modesucht auch bei uns verschlingt, so ist der Rückschluß auf den allgemeinen Wohlstand günstig genug, um die Hoffnung zu erwecken, daß nachhaltige Anregung nach dieser Seite, von Künstlern und Laien gleichmäßig geübt, gerade bei uns Deutschen gute Erfolge erzielen kann.

Mit desto größerer Wärme ziemt es begrüßt zu werden, wenn unter uns durch Verbindung schönen Gemüthsbedürfnisses mit reifer Kunst Mustergiltiges dieser Art zu Stande kommt. Auf eine solche Leistung soll die beigefügte lithographische Skizze hinweisen. Sie kann, wie sie ohnehin nur einen Theil des Ganzen repräsentirt, von der künstlerischen Durchführung nur dürftige Vorstellung geben; denn der Hauptreiz, das Kolorit, geht leer aus und die nothwendige Reduktion der Maße läßt auch die Kompositionen nur andeuten; aber worauf es zunächst ankam bei der Mittheilung, der Geschmack des Arrangements und die Lösung der Aufgabe werden deutlich genug. Von besonderem Werthe ist zunächst, daß wir in dem lieblichen Werke die äußerlichen Momente vereinigt finden, die der monumentalen Kunst den Weg ins Haus, und zwar ins Bürgerhaus unserer Tage bahnen helfen. Das Dürr'sche Haus in Connewitz bei Leipzig, wo Gärtner's Temperabilder ausgeführt sind, ist nicht Villa im herkömmlichen Wortverstande, sondern Familienwohnung für Sommer und Winter. Der Raum, in dem wir Angesichts unserer Darstellung stehen, hat mäßige, ja kleine Dimensionen eines gewöhnlichen Zimmers, 8 Ellen im Geviert bei 6 Ellen Höhe; ein einziges Fenster führt ihm Licht zu. Die Wände tragen dunkle Holztäfelung und über dieser reihen sich die Gemälde mit ihren ornamentalen Umrahmungen. Die größeren haben 1 Elle 19 Zoll Höhe bei variirender Breite, die das Maximum von 2 Ellen 13 Zoll nicht übersteigt. Die Gemälde sind also nicht ausgedehnter als Staffeleibilder, aber lehrreich und erfreulich ist, wie völlig anders sie schon deshalb wirken, weil sie nicht wie diese Unterbrechungen der Wandflächen sind, sondern vielmehr ihre organische Erfüllung. Wie Familienangehörige zu Fremden verhalten sie sich zu jenen in ihrem Raum. Streng eingeordnet in die einfache Architektur, getragen von festen, für sie erfundenen und zu ihnen stimmenden Wandgliedern, die ihrerseits vollständig motivirt die Fläche selber erst zum rechten Ausdruck bringen, sind sie wie Teppiche gedacht, die der oberen Wandmasse die Schwere nehmen und vermöge ihrer Darstellungen und ihrer Farbenwirkung Aetherglanz und Grazie schönerer Natur in die nordische Stätte laden. So erfüllen sie in ihrer Weise auf's anmuthigste die Zwecke monumentaler Landschaftsmalerei, die in der Verbindung mit der Architektur uns noch weit höheren Genuß gewähren kann, als den Bewohnern des Südens. Denn während diese schon im Leben in schönstem Ueberflusse schwelgen, sodaß für sie bei malerischer Wiedergabe der Außenwelt der Antheil der Kunst als solcher bei weitem das Wichtigere ist, haben wir schon in den Gegenständen den Gewinn, in einer Welt der Sehnsucht zu athmen und im Freien — wie unsere Sprache so sinnvoll sich ausdrückt — zugleich Schönheit zu schlürfen, die uns die Heimat kaum gewährt. Damit soll keineswegs unsere heimische Erde vom Ehrenrechte schöner Abbildung ausgeschlossen sein. Aber wie es hier zu künstlerischer Wiedergabe in höherem Sinne der Schöpferkraft des Auges bedarf — und das ist es ja, worauf es ankommt — so mag der Maler immer von neuem am Süden lernen. Denn dort, wo die gewaltige Sonne Menschen und Natur gleichsam ausreift, gönnt sie diesen wie jenen, unverhüllter zu erscheinen und in umfassenderer Weise Gestalt und Form zu werden. Darum ist dort des Künstlers Lehrstätte, und

er wird, heimgekehrt, auch das verborgenere Schönheitsgeheimniß unserer Welt erlauschen. Aber in der zufälligen Wirklichkeit des organischen Werden, aus der Masse des Natürlichen den Sinn und Plan der Natur zu erkennen, verlangt ernstes Bemühen, und nur in diesem Sinne, stilvoll bildend, wird die Malerei würdig an monumentale Aufgaben herantreten können, wenn sich auch je nach der Gattung derselben der Grad oder ich möchte sagen die Tonart verschieden bestimmt.

Die stilvolle oder historische Landschaftsmalerei der neuen Zeit führt bei uns Deutschen auf Joseph Koch zurück. Schon an anderer Stelle wurde erinnert, wie die Intention dieses Meisters ganz besonders in Friedrich Preller's Arbeiten neuen großartigen Aufschwung und würdigste Fortentwickelung gefunden hat. In dieser Nachbarschaft suchen auch Gärtner's geistesverwandte Arbeiten ihre geschichtliche Stelle. Während Preller's gewaltiger Ernst immer vorwiegend auf das Charakteristische drängt und seine Schöpfungen, in's Persönliche übersetzt, cholerische Konplexion zeigen, die feurig nach der Höhe strebt, ist der jüngere Künstler Koch's Anregungen mehr nach der melodischen Seite stiller Grazie und würdevoller Anmuth gefolgt; in Erhabenheit der Form, in gesund sinnlichem Behagen des Linien- und Farbenergusses strahlt die Mehrzahl seiner Bilder eine geruhig harmonische Seele zurück. Sie aber ist kein freiwilliges Geschenk der Natur, sondern Erwerb eines tapferen Strebensmuthes, der den Unbilden eines kargen Schicksals im Dienst der Ideale mit männlichem Stolze widersteht.

Heinrich Gärtner wurde 1828 in Neu-Strelitz geboren. Seine erste Jugend ist ohne alle fruchtbare Anregung hingegangen; in kleinen Verhältnissen wuchs er herauf. Wie er zu seinem Berufe gekommen, ist ihm kaum bewußt; mit dem ersten selbständigen Leben fällt auch die Gewißheit zusammen, daß er Maler werden müsse. Vielleicht hat ein kleines schmerzhaftes Erlebniß der Schulstube in dem Knaben zuerst den Gedanken, sich der Kunst zu widmen, befestigt. Bei einem Bruder des bekannten Kupferstechers Ruscheweih hatte er den ziemlich mangelhaften ersten Zeichenunterricht. Einst hatte er ein Blatt zu kopiren, das ihn ungewöhnlich anzieht, ein Ornament. Der Kontour gelingt ihm so gut, daß der Lehrer überzeugt ist, der Junge kann das nicht selbständig gemacht haben. „Durchgefenstert!" donnert ihm der zornige Mann entgegen, und da der Knabe eine entrüstete Miene macht, wiederholt der Lehrer seine Behauptung auf Mecklenburgisch: durch einen energischen Backenstreich. Nun soll er sich selbst überführen, indem er in Gegenwart des Lehrers die Zeichnung vollenden muß. Und dem frühreifen Ehrgefühl des Knaben gelingt, sich durch die That so vollkommen zu rechtfertigen, daß der vorschnelle Pädagog voll Rührung und Freude ihm das Unrecht abbittet und zum Lohne das Stundengeld erläßt. — Der Wunsch, das Gymnasium zu besuchen, konnte dem Wißbegierigen nicht erfüllt werden. Mit 17 Jahren trat er bei Schirmer in Berlin die Lehrzeit an und wandte sich im Jahre 1847 nach Dresden. Hier gewann er unter Ludwig Richter's liebevollem Einfluß die für's ganze Leben entscheidende Richtung. Stürmische Jugendlust und freudiges Studium theilen sich in die Zeit des Dresdener Aufenthalts; manche abenteuerliche Künstlerwanderung bereicherte die Anschauungen des Jünglings und gab Stoffe zu den ersten selbständigen Versuchen. Sie bekundeten, daß seiner reichen Phantasie unmöglich war, sich sklavisch an Vorgefundenes zu halten. In den ersten seiner Bilder herrscht durchaus der Charakter Richter'scher Schule vor, aber sie zeigen ebensosehr die Fähigkeit wie die Begierde zu freier Komposition. Ohne Zweifel hätte Gärtner den höchsten der Wünsche, das Akademie-Stipendium zur römischen Studienreise erlangt, wäre er nicht als „Ausländer" von diesem Vorzug ausgeschlossen gewesen. Er schlug zunächst wenigstens auf der Hauptstation des heißersehnten Weges, in München, sein Zelt auf. Hier war es besonders Genelli's Umgang, den er pflegte und dessen Anregungen

seinem Idealstreben Aufschwung und bestimmteren Inhalt gaben. Je bedeutender aber nun die Anforderungen wurden, die er an sich stellte, desto mehr empfand er die Nothwendigkeit, Italien zu sehn. Fortwährend hatte er mit den Schmerzen und dem Verdruß der Mittellosigkeit zu kämpfen; jetzt nützte er die ersten einträglicheren Erfolge und wandte sich 1856 nach Rom. Die Gemeinschaft mit strebensverwandten Freunden, die er dort wiederfand, die innige Berührung mit Cornelius und seinem Kreise, die unerschöpfliche Fülle des Unterrichts, den die Natur ihm bot, das durch fleißiges Selbststudium erworbene Interesse an der historischen Welt, die ihn umgab, schien jede Sehnsucht des Künstlers zu befriedigen; aber Mann geworden, verlangte er nach würdiger Auswirkung seiner Intentionen, die freilich so weit von der gewöhnlichen Heerstraße des Kunstverkehrs ablagen, daß nur seltene Gunst des Schicksals ihm das Begehrte zu bringen vermochte. Jedem Künstler, der über die eigentliche Studienzeit hinaus in Rom verweilt, droht die Gefahr schädlicher Vereinsamung. Aus ihr befreite den fast Entsagenden der Auftrag zur Ausmalung jenes Zimmers im Dürr'schen Hause. Schon einmal war die Möglichkeit, zu bestimmter Arbeit nach Deutschland heimzukehren, ihm eröffnet worden. Bei der behufs Ausschmückung der Leipziger Museumsloggia ausgeschriebenen Konkurrenz betheiligte sich Gärtner. Seine Entwürfe, historische Landschaften mit Figurenkompositionen zur heiligen Geschichte, wurden an zweiter Stelle präniirt, aber nicht zur Ausführung bestimmt, welche bekanntlich Theodor Grosse, seinem Freunde, übertragen ward. Indeß sie gaben im Verein mit der Wirkung seiner in jenen Jahren ausgeführten Aquarell- und Oelgemälde *) den Impuls zu der Aufgabe, die bei aller Bescheidenheit gleich lockend durch ihre Gattung wie durch das edle Freundschaftsverhältniß, dem sie entsprang, den Künstler ins Vaterland zurückführte und seiner Thätigkeit neue Aussichten bot.

In den Sommermonaten der Jahre 1865 und 66 sind diese Temperabilder ausgeführt. Erinnerten wir vorhin bereits an Preller's Vorgang, so muß noch der Uebereinstimmung gedacht werden, welche in der Anwendung von Figuren historischer Komposition bei beiden Künstlern besteht. In dem Cyklus unserer Bilder ist die Verwandtschaft mit der künstlerischen Tendenz der in Landschaftsdarstellungen behandelten Odyssee unverkennbar, aber zugleich offenbart sich auch der Unterschied der Individualitäten. Der epischen Größe jener Gebilde stehen diese als Idylle gegenüber, wie in den Dimensionen und in der vorherrschenden Anmuth und Heiterkeit von Form und Farbe, so auch im Charakter Dessen, was ihre Figuren uns erzählen. Das Märchen von Amor und Psyche **) ist in den Hauptmomenten geschildert, jenes anmuthige antike Sinngedicht auf die Geschicke der irrenden Menschenseele. Mit feinem Geschmack und lieblicher Charakteristik sind die Gestalten gezeichnet, ihre Handlung mit voller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht. Es ist nicht zu

*) Wir erwähnen u. a. die im Leipziger Museum befindliche Landschaft mit der Scene der Rückkehr des verlorenen Sohnes und eine zweite mit der Staffage der Arbeit Adams und Eva's nach der Vertreibung aus dem Paradiese.

**) Im ersten Bilde, Venus dem Sohne die Wohnstätte des Mädchens zeigend, dessen Schönheit ihren Zorn erweckt, da sie göttliche Verehrung genießt. Psyche wird zur Sühne des unverschuldeten Frevels durch ihre Aeltern ausgesetzt zur Beute eines Ungeheuers. Verzweifelnd stürzt sie sich vom Felsen (2. Bild); aber Amor, der anstatt das Strafgericht an ihr zu vollziehen, in heißer Liebe entbrannt ist, läßt sie durch Zephyr behüten und in sein Heiligthum geleiten. Dort genießen die Beiden süße Liebeslust; allein Psyche übertritt des Gottes Gebot, der ungekannt bleiben will. Weil sie ihn geschaut hat, entflieht Amor (3. Bild). Die übrigen sieben Darstellungen zeigen die Irrgänge Psyche's, die den holden Flüchtling sucht, Pan's tröstenden Zuspruch, die Zurückweisung vom Tempel der Juno und der Ceres, die der Venus Zorn fürchten. Das holde Mädchen, nach dem unterdeß die wohlwollenden Götter forschen, ergiebt sich endlich der hohen Feindin und versöhnt sie durch todbrohende Arbeiten, bei denen Amor ihr beisteht; jubelnd wird sie darauf von Merkur zum Olympos emporgetragen.

sagen, wie ergötzlich und berückend in all seiner Schlichtheit und Enge ein solches Ganzes wirkt, vollends, wenn wie hier, der Geist des Hauses, in welchem alles Schöne trauliche Stätte findet, den Zauber liebevoll erhöht. —

Die Radirung.

Zu dem Bilde: „Der Abend", von **A. Michelis.**

Die dem vorliegenden Hefte unserer Zeitschrift beigegebene Radirung, ein stimmungsreicher „Abend" von A. Michelis, soll einer Anzahl gleichartiger Arbeiten jüngerer, der Weimarer Kunstschule angehöriger Künstler, vorangehen. Angeregt durch Professor Michelis und freundlichst unterstützt durch den jetzt in Weimar lebenden Kupferstecher W. Unger sind letztere gegen Ende des vorigen Jahres zu einem Radirverein zusammengetreten und haben sich die Aufgabe gestellt, zur Wiederbelebung und Förderung dieser in jüngster Zeit in Deutschland leider nur allzuwenig geübten Kunst nach Kräften beizutragen.

War doch die Kunst der Radirnadel von jeher mit Recht ein Gegenstand großer Liebhaberei und Verehrung. Von den Italienern wurde die Erfindung derselben dem Parmegiano, von den Deutschen mit mehr Recht dem Albrecht Dürer zugeschrieben. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an haben sich viele der besten italienischen Maler dieser einfachen Kunst bedient, um ihre künstlerischen Gedanken in der Art einer leichten Handzeichnung zu vervielfältigen, während die Deutschen fast ausschließlich mit der schwierigeren und strengeren Arbeit des Grabstichels sich beschäftigten. Die vortrefflichen Blätter des Parmegiano, Tintoretto, Baroccio, der Caracci, des Guercino, Lanfranco und anderer sind hinreichend bekannt; sie alle erscheinen wie flüchtige, geistreiche Handzeichnungen, welche der Meister, statt mit der Feder auf Papier, mit der Nadel auf den Firniß der Kupferplatte gebracht hat. Sie machen keine Ansprüche auf große Licht- und Farbenwirkung, sondern begnügen sich mit der allgemeinen Andeutung der Formen und Schatten; aber die Unmittelbarkeit, womit der Gedanke des Künstlers, sein Naturgefühl, die Wärme seiner Empfindung aus denselben hervortritt, weist ihnen die nächste Stelle neben der wirklichen Handzeichnung an.

Durch Rubens wurde in den Niederlanden eine Kupferstecherschule gegründet, welche mit außerodentlicher Energie auch die Farben- und Lichtwirkung seiner Gemälde auf die Kupferplatte übertrug, und die meisten seiner Schüler zeichneten sich durch geistvoll radirte Blätter aus. Vorzüglich war es aber bekanntlich sein wenig jüngerer Zeitgenosse Rembrandt, der mit seiner kecken, gewandten und höchst geistreichen Radirnadel die Abstufungen und Gegensätze der glänzendsten Lichter und tiefsten Schatten auf die Kupferplatte zu bringen und seinen geätzten Blättern denselben Zauber zu verleihen wußte, der seine Bilder zum Gegenstand allgemeiner Bewunderung machte.

Von dieser Zeit an finden wir fast keinen bedeutenden Maler in den Niederlanden, der nicht auch die Radirnadel geführt, und besonders waren es die Genremaler und Landschafter, die eine Menge von Studien, Einfällen und Entwürfen auf diese Weise in die Welt sandten. Bei ihrem tiefen und treffenden Naturgefühl und bei der Ausbildung, welche die Kunst des Pinsels bei ihnen erlangt hatte, ist es nicht zu verwundern, daß man auch in ihren Radirungen die Wahrheit der lebendigen Natur durch die feinsten Kunstmittel

Originalradirung v. A. Michelis

Abend.

Zeitschrift f. bild. Kunst II

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

wiedergegeben findet, und deshalb sind ihre Blätter auch ein beständiger Gegenstand des Studiums für Künstler und Kunstfreunde geblieben.

Unter den Radirungen der gleichzeitigen deutschen Maler giebt es fast keine, die sich denen der Niederländer an die Seite stellen könnten. Die Blätter von Bergmüller, Holzer und Bottschild, von Rugendas, Bemmel, Beich und Thiele zeigen eine mehr flüchtige Handhabung der Nadel, ein geringeres Eingehen auf die Natur und eine rohere Anwendung des Aetzwassers. Auch die Vereinigung der kalten Nadel und des Grabstichels mit der Radirnadel, wie sie sich bei Potter, Everdingen und Waterloo findet, ist bei den Deutschen selten.

Einen neuen Aufschwung nahm die Radirung in Deutschland gegen Ende der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Schmidt und seinen strebsamen und vielseitigen Zeitgenossen Dietrich. Von letzterem ist eine große Anzahl vorzüglicher Blätter der verschiedensten Gattung ausgegangen, welche diesem Kunstzweig eine neue erhöhte Theilnahme im Publikum verschafften und zahlreiche Künstler zur Nachfolge veranlaßten. Auch als Mittel der Illustration begann die Radirung nunmehr eine Bedeutung zu gewinnen, die sich alsbald in der überreichen Wirksamkeit eines Chodowiecky, sowie in der seines Nachfolgers J. H. Ramberg geltend zu machen wußte. Uebte doch letzterer, dessen größere Radirungen zu Reineke Fuchs und Tyll Eulenspiegel hinreichend bekannt sind, eine Art von souverainer Herrschaft über die zahlreichen, im ersten Viertel unseres Jahrhunderts erschienenen Taschenbücher aus und hat er doch von Schiller bis Clauren einen guten Theil unserer Dichter und Novellisten mit seinen Darstellungen, in denen er dem keineswegs erfreulichen Geschmacke des Tages huldigte, begleitet.

Als nach dieser Zeit die Kunst in Deutschland eine ernstere Richtung einzuschlagen begann und sich ihre Reorganisation allmählig vollzog, wandten sich auch manche der jüngeren Maler, bei wachsender Fertigkeit und Sicherheit mit neuer Vorliebe der Kunst der Radirnadel zu; es sei hier nur an J. Führich's Radirungen zum Vaterunser erinnert.

Durch das anregende und heitere Zusammenleben von jüngeren Künstlern, wie es sich mit dem Beginn der dreißiger Jahre in München und Düsseldorf bereits gebildet hatte, wurde auch unserm Kunstzweige eine neue, und zwar in den mannigfachsten Richtungen sich bethätigende Förderung zu Theil. Zunächst erwarb sich J. A. Klein, damals schon eine Reihe von Jahren thätig, durch seine Blätter, Volks- und Thier-Scenen darstellend, die allgemeinste Anerkennung. E. Neureuther ließ seine reizenden Arabesken-Phantasien, und bald darauf seine meisterhaft ausgeführten größeren Blätter (Dornröschen u. a.) erscheinen; es folgten die Düsseldorfer „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde“ herausgegeben von R. Reinick, welcher bereits einige Jahre früher in Gemeinschaft mit Franz Kugler das bekannte „Skizzenbuch“ veröffentlicht hatte. Im Jahre 1839 trat Sonderland mit seinen „Bildern und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen“ (6 Hefte) hervor und ihnen schloß sich das „Album deutscher Künstler in Original-Radirungen“ (1840) mit trefflichen Beiträgen von Schirmer, Schrödter, Gail u. A. unmittelbar an. Im landschaftlichen Fache lieferten C. Wagner in Meiningen und Ludwig Richter, der später seine reizenden Märchenbilder (Rübezahl und Genoveva) folgen ließ, Beachtenswerthes. Einer freien und geistreichen Gestaltung verschiedenartigster Motive wandten sich Hermann Dyck und Adolf Schrödter zu, ersterer in seinen „Deutschen Sprüchwörtern und Reimen“, letzterer in seinen Blättern zu Don Quixote und sonstigen einzelnen Arbeiten, unter denen der originellen und geistreich-humoristischen „Verlobungs-Anzeige“ gedacht sei, mit der er 1840 seine Freunde überraschte. Beinahe bei allen Erzeugnissen der letztgenannten in diesem

Fache spürt man den Geist des Künstlers in den Fingern und der Nadel sitzen, alles ist wie im Momente frei geschaffen, jede Linie hat Leben und Bewegung.

Seit jener Zeit haben bis auf unsere Tage einzelne hervorragende Künstler die Radirung mit Vorliebe und bestem Erfolge gepflegt. Wie Bedeutendes J. W. Schirmer hierin geleistet, ist erst kürzlich in diesen Blättern gewürdigt worden. Von A. Achenbach ist vor nicht allzulanger Zeit wieder eine Reihe trefflicher landschaftlicher Radirungen erschienen, und daß der Sinn für diesen Kunstzweig überhaupt noch hinreichend lebendig ist, beweist die erst kürzlich (von Burchard in Berlin) unternommene photo-lithographische Vervielfältigung und Herausgabe einer „Sammlung der seltensten Radirungen aller Schulen", welcher durch ihre Billigkeit die allgemeinste Verbreitung möglich ist.

Wird auch, gegenüber der Bequemlichkeit, welche Photographie und Holzschnitt für Vervielfältigung in Massen darbieten, die Radirung als Mittel der Illustration zu keiner allgemeinen Bedeutung mehr gelangen können, so bleibt sie doch für Einzel-Leistungen und als der Ausdruck der unmittelbaren Empfindung des Künstlers von dauerndem Werthe und dürfen wir somit auch jede Förderung, die ihr in unseren Tagen zu Theil wird, mit Freuden begrüßen. — **O. v. Schorn.**

Zur Kupferstichkunde.

Andresen und Weigel: Deutscher Peintre-Graveur. — Andresen: J. Ch. Reinhart. — Apell: J. Ch. Erhard. — Alvin: Les trois frères Wierix. — Eine Privatsammlung von Kupferstichen.

Wenn ein Ehrenmann nach einem langen thatenreichen Leben seine Kräfte schwinden fühlt oder vor einem ernsten Wendepunkte seines Geschickes steht, dann blickt er wohl gern auf die Blüthen verflossener Zeiten zurück und zählt die Früchte, welche dieselben in seinem Schoße zurückgelassen haben. Indem er emsig seine Angelegenheiten ordnet, zieht er zugleich die Summe aus der Rechnung seines Lebens und daraus mag er wohl Trost für eine düstere Gegenwart, Muth für die Ueberwindung neuer Schwierigkeiten schöpfen.

In einer ähnlichen Situation befindet sich heutzutage der Kupferstich. Je mehr ihm die Bedingungen der Existenz und Fortentwickelung entzogen werden, desto sorgfältiger sucht, sammelt, studirt, verzeichnet man die älteren Denkmäler und Denkmälchen dieser Kunstübung. Nach der Zeit des Schaffens kommt die Zeit der Sammlung und der Sichtung.

Gern möchten wir uns allerdings über das Thatsächliche dieser Anschauung täuschen und in einem andern Zusammenhange die rege Betheiligung unserer Zeit an der Kupferstichliteratur erklären; jeder neue Beitrag zur letzteren ist ja ein schätzenswerthes Werkstück zum Aufbau einer soliderer Kunstgeschichte der Zukunft, und wie viele und große Lücken sind auch auf dem Gebiete dieser unscheinbaren Specialität noch auszufüllen! Doch drängt sich uns bei jeder derartigen Betrachtung immer wieder die gegenwärtige Lage der Kupferstechkunst vor Augen, denn die Rücksicht auf die lebendigen Interessen der Gegenwart ist es ja, was insbesondere diese Zeitschrift leitet. Im Einklange mit dieser Tendenz steht es denn auch, wenn wir jeder kunstgerechten Beschreibung eines Kupferstichwerkes oder einer Sammlung, kurz jedes neuen Beitrages zur Kupferstichkunde in entsprechender Weise Erwähnung thun. Indem wir so die Aufmerksamkeit des Lesers überhaupt für dies entlegenere Kunstgebiet in Anspruch nehmen, leben wir zugleich der Hoffnung, der weiteren Kultivirung desselben förderlich zu sein.

Im Anschlusse an Bartsch's allgemeinen Peintre-Graveur, an Robert Dumesnil's und Prosper de Baudicour's analoges französisches Werk veröffentlichen A. Andresen und R. Weigel den „Deutschen Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher nach ihrem Leben und ihren Werken von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts".

Von diesem verdienstlichen Werke ist nun der dritte Band erschienen. Derselbe beschreibt die Radirerwerke von mehr als zwanzig meist weniger bekannten, zum Theil seltenen Meistern. Für denjenigen, welcher die Aufmerksamkeit unserer Zeit für gewerbliche Kunst oder Kunstindustrie theilt, dürfte dieser Band einen besonderen Werth haben, da er zugleich mehrere Architekten und Ornamentisten enthält. Doch den größeren Theil desselben füllt das Werk des Tobias Stimmer mit nahezu 180 Nummern. Diese ungewöhnlich hohe Zahl zeugt von gründlicher Nachforschung und erklärt sich theilweise auch daraus, daß Formen des Monogrammes auf Stimmer zurückgeführt werden, hinter denen Bartsch Chr. Maurer vermuthet hat. Zugleich erhalten wir das erste Mal zuverlässige Daten über die Künstlerfamilie Stimmer, wie sie der verstorbene Kunstfreund J. J. Amann in Schaffhausen in den Taufbüchern seiner Vaterstadt gesammelt hat. Demnach kam Christoph Stimmer, geboren zu Burghausen in Bayern, im Jahre 1535 nach Schaffhausen, erlangte das Bürgerrecht allda und starb, vermählt mit Elisabeth Schneller, 1592. Dessen ältester Sohn ist unser Tobias, der, 1539 geboren, bereits im Jahre 1582 ledig in den Diensten des Markgrafen von Baden zu Straßburg starb. Der Glasmaler Abel (I. Band), der Formschneider Hans Christoph, bei Bartsch und Passavant, und der Oelmaler Josias Stimmer sind sämmtlich jüngere Brüder des Tobias. Dieser wirkte ebenso als Maler in Oel und Fresco, wie als Zeichner und Radirer, und läßt sich in Anbetracht seiner kurzen Lebensdauer an vielseitiger Produktivität blos mit seinem Landsmanne Jost Amman vergleichen. Sonst wissen wir über die Persönlichkeit Stimmer's des Näheren wenig mehr, als Sandrart von ihm berichtet; nach dessen Ueberlieferung hätte Rubens bekannt, viel aus Stimmer's Werken gelernt zu haben und dieselben für ein besonderes Kleinod der Kunst erklärt. Jedenfalls gereicht es Stimmer zur Ehre, daß er ausersehen war, einen Theil von Fischart's Werken zu illustriren, während Fischart andererseits wieder Text und Verse zu Stimmer'schen Kompositionen schrieb.

Daniel Lindmeyer, ein sonst unbekannter Glasmaler und Zeichner von Schaffhausen, ist der von Bartsch IX. pag. 420 angeführte Monogrammist; hier zählt sein Werk 2 Radirungen und 7 Holzschnitte. Wichtiger erscheint Josias Maurer, der Stammvater der Maurer'schen Künstlerfamilie, der als Sohn eines Gürtlers von Grüningen 1530 zu Zürich geboren wurde. Er machte sich zugleich als Glasmaler, Astronom und Poet, insbesondere durch ein Drama, Scipio Afrikanus, rühmlichst bekannt, wurde Rath seiner Vaterstadt und Amtmann von Winterthur, wo er 1580 starb. Wir besitzen nach ihm blos Holzschnitte, darunter als Hauptwerk den 6 Bogen großen Plan von Zürich. Nagler, der ihm eine Radirung und Anderes zugeschrieben, wird hier treffend berichtigt. Zu den 12 Brüdern dieses Meisters gehört der vielseitige Christoph Maurer, namentlich berühmt durch seine Glasgemälde, die aus Nah und Fern begehrt wurden. Er ward 1558 zu Zürich geboren und folgte seinem Vater in dessen Würden nach. Seine künstlerische Ausbildung suchte er in Straßburg bei seinem Landsmann Tobias Stimmer, dessen Manier er sich so angeeignet hat, daß seine Jugendarbeiten ohne Monogramm von denen Stimmer's kaum zu unterscheiden sind. Dies führte denn zur Konfundirung beider Meister und selbst zur Verwechslung ihrer Zeichen. Die Ausscheidung ist hier ebenso mit Glück versucht, wie sie in Nagler's Neuem Monogrammenlexikon in gewohnter Weise vernachlässigt wurde. Wenn letzteres Werk bei dieser Gelegenheit ein äußerst fleißiges, aber kritikloses, ein wenig gründliches und daher äußerst unzuverlässiges genannt wird, so können wir diesem harten Urtheile nur vollständig beipflichten. Das kritisch gereinigte Werk von Chr. Maurer umfaßt hier gleichwohl 52 Radirungen und 15 Holzschnitte.

Es folgen dann die Sammelwerke der Goldschmiede Bernhard Zan von Nürnberg, Stephan und Georg Hermann, Vater und Sohn, aus Ansbach. Nach dem Titelblatte der ersten Folge kann kein Zweifel mehr über den Namen des Meisters B. Z. 1581. bestehen, während man hinter der Signatur Bern. Zan. auf dem ersten Blatte der zweiten Folge leicht eine weitere Abkürzung vermuthen konnte. In Nr. 30 ist „Fuß“ wohl nur ein Druckfehler für „Frucht“. Von den fünfzig perspektivischen Bodenstücken des Wiener Hoftischlers Georg Has erhalten wir dagegen blos eine allgemeine Beschreibung. Eine Detailbeschreibung der einzelnen Muster versucht der Verfasser nicht, als „sehr schwierig und kaum nöthig, da die Blätter in ihrer Vereinzelung außerhalb des Buches wenig Werth haben“. Je mehr wir sonst die kurze aber treffende Art, mit der der Verfasser die

einzelnen Blätter anderer Meister charakterisirt, loben müssen, desto mehr bedauern wir, daß derselbe bei diesem und den folgenden Künstlern von seiner Methode abgeht. Ein Sammler oder eine Kunstanstalt, die nur vereinzelte Blätter jenes Buches besitzen, werden dieselben nicht für so werthlos halten, um sich nicht über dieselben irgend Rathes erholen zu wollen. Auch bei dem Säulenbuche des Lorer Steinmetzen Hans Blum bleiben wir im Unklaren, zu welcher von den verschiedenen Ausgaben etwa vorkommende Blätter gehören mögen, wenn sich nicht zugleich das zugehörige Titelblatt findet. Aehnlich verhält es sich mit den Werken von Lorenz Stör und Gabriel Krammer. Die Schwierigkeit mancher eingehenderen Detaillirung geben wir gern zu, sind aber auch weit entfernt, dem Herrn Verfasser blos leichte Aufgaben zuzumuthen. Noch folgen die Werke der Kunstschreiner Ebelmann, Guckeisen und Veit Eck aus Straßburg, des hessischen Architekten Wilhelm Dilich, in genauer Aufführung, dann die ganz kleinen Meister J. Kai, Martin Poppe, Veit Thieme, Zacharias Wehm, Manasses Steynberk, Philipp Cordus mit 1, höchstens 2 Blättern, endlich das Werk des augsburgischen Kupferstechers Alexander Mair, das bei Bartsch IX. blos aus 3 Blättern bestand, hier aber über 90 zählt, ein sprechendes Zeugniß von dem Fortschritte der Forschung überhaupt und von den Verdiensten unseres Verfassers insbesondere.

Kaum daß wir Zeit gefunden, von dem eben besprochenen 3. Bande des deutschen Peintre-Graveur Nutzen zu ziehen, erscheint der Verfasser, Dr. Andresen, bereits wieder mit einer neuen Leistung vor uns, und zwar mit der zweiten Hälfte des ersten Bandes der „Deutschen Maler-radirer des neunzehnten Jahrhunderts". Wir haben seiner Zeit den Beginn dieses Unternehmens freudig willkommen geheißen und berufen uns heute wieder auf unser günstiges Vorurtheil für dasselbe. Darin hat uns aber der Inhalt des vorliegenden 2. Heftes nicht wenig bestärkt. Es ist ganz dem alten, würdigen Johann Christian Reinhart gewidmet, und enthält nicht blos eine eingehende Beschreibung aller seiner zahlreichen Radirungen, sondern auch eine nicht minder werthvolle Biographie des Künstlers, deren Zusammenstellung jeder deutsche Kunstfreund dem Verfasser Dank wissen wird.

Reinhart wurde den 24. Januar 1761 zu Hof in Oberfranken geboren und nannte sich selbst einen näheren Anverwandten Jean Paul's. Dem Stande seines Vaters folgend, sollte der wilde Bube sich theologischen Studien widmen und bezog auch zu diesem Zwecke die Universität Leipzig. Mehr aber als von Zollikofer's Vorlesungen ward sein erwachender Genius von Oeser's Zeichenunterricht angezogen, unter dessen Direktorate die dortige Akademie ein reges Kunstleben entfaltete. An Mustern wie Everdingen und Saftleven entwickelte sich rasch Reinhart's Talent. Ein übriges that das Studium der Galerie in Dresden. Dort knüpfte er zugleich im Hause Körner's sein schönes Verhältniß zu Schiller an. In treuer Freundschaft hingen seitdem die geistesverwandten Männer an einander und standen bis zum Tode des Letzteren in vertrautem Briefwechsel. Das letzte Mal sahen sich die beiden Freunde im Herbste des Jahres 1787 zu Meiningen am Hofe des kunstsinnigen Herzogs Georg, in welchem Reinhart bald einen Gönner und Freund gefunden hatte. Bei dieser Gelegenheit war es auch, wo Reinhart Schillern gezeichnet und, wie dieser selbst meinte, ziemlich gut getroffen hat. Dies Bildniß des Dichters dürfte das einzige sein, dessen Echtheit ganz feststeht; es befindet sich derzeit im Besitze König Ludwig's I. von Bayern.

Auf Schiller's Rath ging Reinhart im Jahre 1789 nach Italien, um es nicht wieder zu verlassen. Als der erste jener Mitschöpfer und Heroen der Wiedergeburt deutscher Kunst ließ er sich in Rom nieder und entwickelte dort im Gegensatze zum akademischen Regiment der Mengs und Hackert seine bahnbrechende Eigenthümlichkeit. Mögen auch heutzutage viele auf seine Thätigkeit als auf einen überwundenen Standpunkt zurückblicken, so dürfen sie dabei nicht vergessen, daß er nur durch die Entwickelung jenes modernen Geschmacks in der Landschaft überholt wurde, welchen er selbst begründet und angebahnt hat. Sein hohes künstlerisches Verdienst wird noch überragt durch den Werth dieser seiner historischen Stellung als Kämpfer im ersten Vordertreffen. Bei allem Wechsel der Geschmacksrichtungen bleibt ihm der unanfechtbare Ruhm, daß er dem prosaischen Vedutenwesen in der Landschaft, als dessen Repräsentant der von Göthe gefeierte Hackert zu betrachten ist, in Verbindung mit Koch ein Ende gemacht hat.

Während der 57 Jahre, welche Reinhart in Rom verlebte, sah er ganze Generationen der aufsteigenden Kunstwelt, der absteigenden Literatur an sich vorüberziehen — von Carstens, der zwei Jahre, Koch und Thorwaldsen, die sechs Jahre nach ihm dahin kamen, bis auf die Cornelius, Genelli, Rahl, Schrandolph bis auf Hurter und Stieglitz. Getheilt zwischen seinem künstlerischen Wirken, literarischem und politischem Interesse, selbst eigener poetischer Thätigkeit und seinem Lieblingsvergnügen, der Jagd, steht Reinhart da als der Beständige im reichen Wechsel der Erscheinungen, die während eines denkwürdigen halben Jahrhunderts erwärmend und abkühlend, anziehend oder abstoßend sich an ihn herandrängten. Die neueste Kunstgeschichte ist dem Herrn Dr. Andresen dafür zu Danke verpflichtet, daß er uns aus dem Nachlasse des Meisters eine Art Chronik über dessen Aufenthalt in Rom geliefert hat; ja dieser Versuch macht in uns den Wunsch rege, daß die literarischen Vermächtnisse und sämmtliche Korrespondenzen Reinhart's einer würdigen Veröffentlichung theilhaftig würden, was ja in nicht zu ferner Zeit ohne die Gefahr persönlicher Verletzungen möglich sein dürfte. Denn Reinhart erscheint uns hier nicht blos als geistvoller Maler und Radirer, sondern auch als scharfer Denker, als vorurtheilsfreier und ehrenfester Charakter — kurz, als ein ganzer deutscher Mann!

Als solcher ist er denn namentlich auf die „altdeutschen Röcke“ und die „Jünger aus Nazareth“ nicht gut zu sprechen. Gegen das Aufwuchern dieser Kunstrichtungen läßt er gern das grobe Geschütz seiner moralischen Entrüstung und noch lieber das Kleingewehrfeuer seines beißenden Witzes spielen. Am schlechtesten kommen dabei die Konvertiten weg, an deren Aufrichtigkeit Reinhart nicht glauben will. So schreibt er über Karl Vogel von Vogelstein, der 1813 nach Rom kam und zur katholischen Kirche übertrat: „Wie können Sie verlangen, daß ein so rechtgläubiges k. Schaf mit einem Bock aus Doctor Martin Luther's Heerde sich verunreinigen möge.“ So glaube ich nämlich die dem Verfasser fraglichen Chiffern D. M. L., trotz dem unerklärlichen Anhängsel, auflösen zu dürfen, da Reinhart ohne Zweifel unter dem Bocke sich selbst versteht. Ein andermal schreibt er: „Dem Rhoden (dahin ist das verdruckte K, pag. 239, zu berichtigen), der vor einiger Zeit zur alleinseligmachenden Kirche übergetreten ist und nun den Frommen spielt und in Kirchen umherrutscht, habe ich vor ein paar Tagen ein Epigramm dedicirt:

Seht Ihr den Heuchler dort knien, ohnweit des Hochaltars Stufen,
Wie er sich emsig bemüht, daß ihn ein Jeder bemerkt.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Nun ich den Gauner gesehn, sollt es mich wahrlich nicht wundern,
Säh ich in eigner Person Satan zum Abendmahl gehn!“

Reinhart ist vielleicht darin zu weit gegangen und hart und ungerecht geworden; aber das gehört eben zu seiner entschiedenen Persönlichkeit, und wir entschuldigen, ja lieben vielleicht an einem Künstler die Einseitigkeit, die wir dem Gelehrten nicht verzeihen würden. Zudem ist Reinhart auch dieser seiner protestantischen, oder wie er auch öfter sagte, heidnischen Gesinnung stets treu geblieben; auch nachdem er eine große Verehrung für den neuen Papst Pius IX. gefaßt hatte. Mit ganz Italien setzte er frohe Hoffnungen auf die Thronbesteigung desselben und schrieb 1847 darüber an A. Zimmermann: „Von den sechs Päpsten, die ich erlebt habe, ist Pius IX. der erste, dem ich meine Protektion so ganz geweiht habe, daß ich als Protestant mit den eifrigsten Katholiken in der Achtung für ihn wetteifern kann; für dies Mal glaube ich, daß der Spirito Santo in dem Conclave thätig war. Er wär ein Mann, wie er für unsere Zeit nöthig ist, wenn man ihn nur machen ließe. Er stößt aber in seinem Gange immer auf Gegner (razza maladetta), die ihn schon beim Volke zu verdächtigen gesucht, sie haben den Leuten gesagt, er sei ein Revolutionär, ein Freimaurer! Indessen sieht das Volk doch im Großen mit eigenen Augen, auch hat das hiesige Volk sehr viel Anlage und natürlichen Verstand: wie kann es aber auch anders sein, da es meistens Figlii de' Preti sind.

Hast du begeisterten Muth, mit Wahn und Irrthum zu kämpfen,
Auf! nach errungenem Sieg findst du den Lohn schon in dir,
Und ein dankbares Volk wird den in Gesängen erheben,
Der sich durch eigene Kraft zu den Heroen gesellt.“

Außerdem hat Reinhart ein längeres Gedicht auf den Papst gemacht, dessen Inhalt gelegentlich von einem hochgestellten Geistlichen dem Papste mitgetheilt wurde. Pius ließ Reinhart grüßen und ihm sagen, daß er für seine Genesung — es war 1847, einige Monate vor seinem Ende — beten wolle. Reinhart war hoch erfreut über diese Aufmerksamkeit und vermeinte bereits die Frucht jenes Gebetes in einer körperlichen Erleichterung zu spüren. „Es leben alle neun Schwestern vom Parnaß!" ruft er fröhlich aus; und auf die Frage, ob er nach völliger Wiedergenesung nicht den Papst besuchen wolle, erwiedert er: „Nun, dem entschlösse ich mich sogar den Pantoffel zu küssen, was mir doch von jeher als ein Greuel erschienen ist! Was werden die Nazarener dazu sagen, daß der Papst mich Erzketzer gegrüßt und für mich gebetet hat?" Als es aber den Anschein gewann, als wollte man von katholischer Seite aus dieser seiner Devotion weitgehende Schlüsse ziehen, merkte er die Absicht und äußerte entschieden: „Sollte mir jemals die Freude werden, mit Pio Nono zu sprechen, mit Glaubensangelegenheiten der Art müßte er mich verschonen, denn da stehe ich so fest auf meinem, wie er auf seinem Standtpunkt, und ich will in meinem Protestantismus leben und sterben." Und so starb er denn auch am 8. Juni 1847 in seinem 86. Jahre — fügen wir rasch hinzu, um uns damit die verlockende Gelegenheit, über Gebühr bei den rein menschlichen Seiten des edlen Kunstveteranen zu verweilen, abzuschneiden.

Im Verhältniß zu seiner langen Lebensdauer sind Reinhart's Gemälde nicht zahlreich, denn er malte im Allgemeinen langsam, aber sicher und mit klarer Einsicht. Form und Komposition waren ihm die Hauptsache; Kolorit und Lichtwirkung verschmähte er absichtlich; „er malte die Formen und Körper in der Farbe, nicht die Farbe an den Körpern, und gelangte auf diese Weise zu jener ihm eigenen klaren, stilvollen und eindringlichen Behandlung der Landschaft, wo Farbe und Form nicht auseinander fallen, sondern wie in der Natur eine unzertrennliche, einheitliche und gesättigte Erscheinung bilden". Dagegen ist nicht zu leugnen, daß das Gleichmaß in Linien und Massen zuweilen eintönig wird, die Klarheit der Behandlung leicht als gesuchte Glätte erscheint. Und eben weil dem so ist und Reinhart selbst dies fühlte, hat vielleicht eine dahin zielende, aber allerdings etwas herbe Kritik Schorn's so verletzend auf den reizbaren Künstler gewirkt. Er rächte sich bekanntlich durch zornige Sendschreiben und eine Karrikatur, die damals in Deutschland von sich reden gemacht. Gleichwohl scheint Reinhart die Bemerkungen bei anderer Gelegenheit beherzigt zu haben, wenn er dies auch nicht zugestehen wollte, und eine bemerkbare Abweichung von seiner Manier in einem groben Briefe an Schorn blos auf die gröbere Leinwand geschoben wissen wollte. Leider hat auch seine Geringschätzung des Kolorits traurige Folgen für seine Gemälde gehabt, da er sich mit der zweckmäßigen Behandlung und Mischung der Farben nicht genug vertraut gemacht hat. Der Gebrauch einiger Mineralfarben, die auf andere Substanzen nachtheilig wirken, hat manchem seiner Bilder einen bleifarbigen, schweren und undurchsichtigen Ton gegeben, der heutzutage auf Rechnung der Zeit in Abschlag zu bringen ist.

In Anbetracht alles dessen sind uns denn Reinhart's zahlreiche Radirungen um so theuerer, denn hier bleibt er uns, wie er ist, wohlerhalten und unverfälscht. Es wäre überflüssig, hier noch ein Wort des Lobes über diese Blätter zu sagen, die ja in den Händen oder doch im Gedächtnisse aller deutschen Kunstfreunde sind und selbst vernehmlich für sich sprechen. Um so erfreulicher muß es uns sein, nun auch ein eingehendes kritisches Verzeichniß von denselben zu besitzen. Dieses liegt uns hier vor in womöglich chronologischer Ordnung und in jener kurzen, präcisen und doch ausreichenden Fassung, die wir an dem geübten Verfasser gewohnt sind. Das ganze Werk Reinhart's enthielte somit — einschließlich einiger Lithographien — 175 Blätter, wovon blos 33 in seinen Aufenthalt in Deutschland zurück datiren. Wir wüßten diesem Katalog nichts Besonderes beizufügen oder daran auszusetzen; blos der lieben Genauigkeit wegen wollen wir so pedantisch sein, die Schrift zweier Blätter aus den „römischen Grabdenkmälern" richtig zu stellen und zwar 47) Interiore statt Inferiore und 49) in via Nevia statt in Nevia. Von 96), „der großen, Schiller dedicirten Landschaft" liegt ein Abdruck mit der Schrift, aber ohne Frauenholz' Adresse, vor uns, ohne daß wir in der Lage wären, uns ein Urtheil zu bilden, ob und in wiefern hier von einem nicht erwähnten Zustande die Rede sein kann oder blos von einer unwesentlichen Abdrucksverschiedenheit.

Einen eigenthümlichen Gegensatz zu Reinhart's Leben bildet das Schicksal eines anderen, nicht minder geschätzten deutschen Radirers, Johann Christoph Erhard's. Das verflossene Jahr brachte uns auch über diesen frühverblühten Künstler und sein trotzdem so reichhaltiges Werk (von 195 Nummern) eine gründliche Monographie, und zwar die des Dresdener Kunsthändlers Aloys Apell. Alle Liebhaber werden deren endliche Herausgabe um so freudiger begrüßt haben, als uns dieselbe bereits vor einigen Jahren durch Jahn in seinem „Werke von J. Adam Klein" als bevorstehend angekündigt wurde und man bei Erhard bisher auf das sehr mangelhafte Verzeichniß Börner's im „Sammler für Kunst und Alterthum in Nürnberg" (1824) angewiesen war. Niemand aber wird nun eine Verzögerung beklagen, auf deren Rechnung vielleicht die penible Genauigkeit des vorliegenden Verzeichnisses fällt, denn das Gute kommt nie zu spät. Denselben geht überdies nebst Rechenschaftsberichten und Registern eine Biographie des Künstlers voran — kurz, gehaltreich und tragisch wie sein wirkliches Leben. Geboren zu Nürnberg 1795, verließ er so wie Reinhart, an dessen Werken er sich auch gebildet, frühzeitig die fränkische Heimath und kam nach Kreuz- und Querzügen in Deutschland und nach einem besonders fruchtbaren Aufenthalte in Oesterreichs herrlicher Natur gegen Ende des Jahres 1819 nach Rom. Dort aber harrte seiner keine lange, thatenfrohe Jahresreihe, sondern Krankheit, Seelenqual und Verzweiflung. Ein am 18. Jan. 1822 wiederholter Selbstmordversuch beschleunigte noch seinen Tod, der ihn zwei Tage später von seinen Leiden erlöste. — Zu Nr. 4 des Verzeichnisses bemerken wir, daß so wie bei 5 ein zweiter Aetzdruck existirt, auf welchem blos die Aetzflecken und der horizontale Strich links unten im Rande ausgeschliffen und die Einfassungslinien verstärkt sind. Bei 145, 21^{b}, pag. 92 bedurfte die Nummer der Albertina keiner Korrektur, da dieselbe dort blos eine zufällig noch aus dem Kunsthandel herrührende Bezeichnung ist. Zu S. VIII. sei noch bemerkt, daß der todtgesagte Hr. Dr. Pokorny sich zwar seiner Sammlung, nicht aber seiner irdischen Leiblichkeit entäußert hat. Zu besonderer Zierde gereicht dem Büchlein als Titelkupfer, das nach einer Zeichnung J. Schnorr's von Carolsfeld von Hugo Bürkner sauber ausgeführte Porträt des Künstlers.

In einer schwierigen Lage befinden wir uns gegenüber einem anderen Werke, nämlich Alvin's Katalog von den Werken der drei Brüder Johann, Hieronimus und Anton Wierix (Bruxelles, Arnold, 1866). Das schön ausgestattete, in Elzevirlettern gedruckte Buch erschien in drei Lieferungen und mancher Sammler wird vielleicht schmerzlich das Ende erwartet haben, in der Hoffnung, daß genaue Register ihm die Benutzung des Werkes erleichtern; um schließlich auch darin enttäuscht zu werden. In der Einleitung, die nicht ohne Interesse ist, plaidirt der Verfasser mit Glück für Antwerpen, als die Heimath der Wierix, und dies sehr angelegentlich, denn ihm „handelt es sich um nichts Geringeres, als drei Glanzpunkte mit einem Schlage Holland zu entreißen und dem Belgischen Pantheon einzuverleiben". Diese patriotische Lokaltendenz kann leider Niemanden für die ganz unhandsame Anordnung des Verzeichnisses entschädigen. Auf die klare, einfache, folgerichtige Anordnung kommt bei so fruchtbaren Kupferstechern, wie den Gebrüdern Wierix, ungemein viel an, zumal wenn alle drei gemeinsam abgehandelt werden. Dazu kommt, daß ihre Stiche sehr ungleich überliefert sind: vielfach aus den Suiten gerissen, ja bei Blättern mit mehreren Darstellungen in zerschnittenen Exemplaren. Da soll nun ein „Catalogue raisonné" Rath schaffen, der ja nicht den Zweck hat Seite für Seite studirt zu werden, der vielmehr vorzüglich als Nachschlagebuch, als Richtschnur für die Ordnung des Stecherwerkes dienen soll. Da hat man aber mit dem vorliegenden Buche seine Noth. Jeder, der seiner bedarf, wird das zu fühlen haben, und wir wollen daher auf das ganze spitzfindige Schachtelsystem seiner Eintheilung hier nicht kritisch eingehen. Gleich bei der ersten Klasse, „der Himmel" überschrieben, beginnt die Konfusion, die in den Kapiteln über „Allegorie, Mystik und Symbolik" gipfelt und die wir vom bibliographischen Standpunkte aus eine wahrhaft französische nennen möchten. Nachdem man das vielleicht allzu scharfsinnig eingetheilte Buch durchblättert hat, steht einem die Sache schließlich so, daß man manchen Stich unter einer jeden der Rubriken glaubt suchen zu dürfen. Ein alphabetisches Register der Gegenstände oder Legenden fehlt am Schlusse und es wäre sehr wünschenswerth, wenn der gelehrte Verfasser oder auch ein anderer Kupferstichfreund ein solches noch nachträglich liefern wollte. Das sehr mühsame und darum so dankenswerthe Werk Alvin's würde dadurch erst recht nutzbar gemacht werden.

Leider ist freilich auch die Beschreibung der Blätter nicht immer gleich, einmal weitläuftiger, das andere mal unvollkommen, weil nicht auf Autopsie beruhend. Auf Plattenzustände wird blos hie und da Rücksicht genommen, wie sie eben in einer Sammlung vorkommen; doch wenn es in dieser Hinsicht bei Nr. 577 heißt: „Il y a une contre-épreuve de cette planche“, so dürfte diese Bemerkung Kennern unerklärlich erscheinen. Noch glauben wir erwähnen zu müssen, daß die bereits ganz verblaßten Illustrationen seiner Schrift über die Niellen den Herrn Verfasser nicht abgehalten haben, sich auch hier wieder photographischer Beilagen zu bedienen.

Schließlich bleibt uns noch die angenehme Pflicht, eine ganz ungewöhnliche Erscheinung auf unserem Gebiete ins hellere Licht zu setzen. Das Büchlein, von dem wir sprechen, ist nämlich blos als Manuskript in der elegantesten Ausstattung gedruckt und führt den bescheidenen Titel: „Beschreibendes Verzeichniß einer Privatsammlung von Kupferstichen“ (Leipzig, 1866). Das vorliegende erste Bändchen enthält Raffael in gewählten Abdrücken, meist vor der Schrift, auf chinesischem Papier, épreuves d'artiste etc., dabei die Loggien im Vatikan, 45 Blätter, und die Fabel von Amor und Psyche in der Loggia der Farnesina, 12 Blätter, beide in Miniaturfarben ausgeführt. Wohl glauben wir dem Besitzer, daß er diese Sammlung von Raffael'schen Kupferstichen durch lange Jahre mit besonderer Liebe gepflegt; dafür bürgt uns nicht blos der Inhalt, sondern auch die treffliche Abfassung des vorliegenden Katalogs. Beides aber, müssen wir beifügen, giebt zugleich Zeugniß von dem seltenen Verständniß und feinen Geschmack dieses Sammlers, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, das Beste des Guten, das Schönste aus dem Schönen zusammenzustellen von Marc Anton bis herab auf Mandel. Dazu gehören aber nicht blos Liebe zur Sache und äußere Mittel — „denn, was nützt's dem Töffel!“ Dem Verzeichnisse dieser Sammlung sieht man es an, daß sie da ist, um genossen zu werden, ja, daß sie genossen wird, und wir wüßten Jedem, der in der Lage ist, ähnliche Ziele zu verfolgen, kein schöneres Muster zu empfehlen. Angesichts der Thatsache, daß der einst so lebhafte Kunstsinn in den höheren Ständen unserer Gesellschaft sichtlich erkaltet, ja, daß der Adel deutscher Nation einmal über das anderemal seine Kunstschätze unter den Hammer bringt, ist es doppelt erfreulich, daß ein tüchtiger Bürgerstand die Lücken ausfüllen kann. Obwohl nun unser Sammler seinem Plane gemäß nicht auf Vollständigkeit und auf Curiosa ausgehen konnte, so bemerken wir doch Blätter von der größten Seltenheit in seinem Verzeichniß, wie z. B. erste Zustände von Chaperon's Bibel, von Charstean's Propheten, ja den Kindermord von Hugo da Carpi, eines der allerseltensten und kostbarsten Blätter, selbst nicht in der Raffael-Sammlung des Prinzen Albert von England, wohl aber in der Albertina in Wien; die heilige Familie Gerard Edelinck's vor Colbert's Wappen, obwohl kein „erster Abdruck“, der vor den Künstlernamen und freilich fast einzig ist. In nächster Zeit soll dann eine zweite Abtheilung dieses Verzeichnisses nachfolgen, enthaltend die Stiche nach Correggio, Leonardo ꝛc., das beinahe complete Werk von Hogarth, sowie das Chodowiecki'sche Werk mit allen Seltenheiten und Varietäten, zur Zeit das vollständigste — doch damit glauben wir, ist die Anonymität unseres Sammlers bereits gefährdet, und wir begehen daher wohl keine Indiscretion, wenn wir es aussprechen, daß es Niemand anderer ist als Wilhelm Engelmann.

Wien. **Dr. M. Thausing.**

Korrespondenz.

Aus München.

Semper's Festtheater. — Plastische Werke. — Der Kunstverein und die Ausstellung der nach Paris bestimmten Bilder. — Die Wimmer'sche Kunsthandlung. — Leistungen der Glasmalerei.

Mitte Februar.

Jeder schärfere Beobachter der menschlichen Natur hat wohl schon die Wahrnehmung gemacht, daß nicht nur rohe, sondern auch oft die produktivsten Naturen gar keine Pietät für die Leistungen Anderer besitzen, daß speciell die Schöpfungen der Architektur keine gefährlicheren Feinde besitzen, als

die Architekten selber. Sie unterscheiden sich indessen von Saturn insofern vortheilhaft, als dieser die eigenen Kinder fraß, sie aber nur die Anderer zu vernichten trachten.

Ich weiß nicht, ob es vielleicht letzterer Eigenthümlichkeit zuzuschreiben ist, wenn gegen die Ausführung des herrlichen Modells, welches Semper zu den vom König beabsichtigten Bau eines großen Festtheaters kürzlich hierher gebracht, bereits auch schon Stimmen laut geworden sind, obwohl ein solches großes bauliches Unternehmen zu einer Zeit, wo die Privatbauthätigkeit fast ganz ruht, wahrlich des höchsten Dankes werth wäre, auch wenn es nicht eine so wunderschöne Zierde der Stadt zu werden verspräche, als es bei dieser genialen Komposition, die wohl die beste sein möchte, die Semper überhaupt gelungen, in der That der Fall ist. Wenigstens übertrifft sie sowohl sein Dresdener Theater als sein Museum dort bei weitem an sicherer Meisterschaft, an freier Handhabung und großartiger Gliederung des architektonischen Stoffes, in der sie von den wenigsten Kompositionen der Neuzeit erreicht, von keiner übertroffen werden möchte. Auch die strengsten Fachmänner habe ich mit Bewunderung von dem herrlichen Werke sprechen hören, über welches dieß Blatt hoffentlich bald ausführlicher zu berichten im Stande sein wird, als es hier der Raum gestattet.

In der Hauptsache aus einem halbrund vortretenden Mittelbau und zwei mäßig langen Flügeln bestehend, die eine durchlaufende doppelte Arkadenreihe, etwa wie die Bibliothek des Sansovin in Venedig, zeigen, nur daß die untere Bogenreihe durch Doppelpilaster, die obere durch doppelte Säulen einfacher gegliedert wird, erhält das Ganze durch das Ueberragen des den Bühnenraum enthaltenden Mittelbaues eine eigenthümlich schöne Silhouette. Auf der die Stadt beherrschenden Höhe des Gasteigberges ausgeführt und durch eine vortrefflich komponirte großartige Treppenanlage mit einer ebenfalls neu projektirten Brücke und Straße in Verbindung gesetzt, die parallel mit der neuen Maximiliansstraße direkt zur Residenz führen soll, würde diese Anlage den ganzen Stadttheil auf's Vortheilhafteste umwandeln und München einen Reiz verleihen, wie ihn in dieser Art von organischer Verbindung grandioser Prachtbauten mit den reizendsten, durch die mannichfaltigsten Aussichtspunkte geschmückten, längs eines höchst malerischen Flusses, auf sonniger Höhe sich hinziehenden Parkanlagen, sicherlich keine einzige deutsche Stadt in höherem Maaße aufzuweisen hätte, selbst Dresden mit seiner weltberühmten Brühl'schen Terrasse nicht ausgenommen. Bürklein's unvergängliches Verdienst, die so glückliche Anlage der neuen Maximiliansstraße, erhielte erst ihre nothwendige Ergänzung durch diesen Parallelbau, der wieder in die Stadt, aus der sie jetzt ziemlich verbindungslos ausmündet, hereinführen und damit das Ganze vollständig befriedigend abschließen würde.

So meisterhaft benutzt Semper's Projekt die Vortheile des Terrains, erscheint daher so natürlich und selbstverständlich, daß es sicherlich jedenfalls mit der Zeit in irgend einer Weise zur Ausführung kommt, selbst wenn es mancherlei Einflüssen gelingen sollte, dieselbe jetzt zu hintertreiben. Ohne die unbestreitbare Existenz gewisser Antipathien wäre es geradezu unbegreiflich, daß ein königliches Vorhaben, das in so hohem Grade den Dank der Münchener Bevölkerung verdiente, da es ihr eine Fülle von Vortheilen aller Art zuwendet in einer Zeit, wo sie derselben bei der Stockung aller Künste und Gewerbe am dringendsten benöthigt ist, statt begeisterten Dankes überhaupt irgendwo noch Opposition finden kann.

Dieselbe steift sich vorzugsweise darauf, daß das Gebäude kein Bedürfniß sei, da man ja schon zwei Theater habe, und übersieht dabei leider nur, daß es sich hier überhaupt weit mehr um ein Gebäude zur Dekoration, wie das Siegesthor, die Ruhmeshalle oder die Propyläen, als um ein modernes Theater handelt, was das Gebäude im Gegentheil gar nicht sein soll; ferner übersieht sie, daß alles Schöne entbehrlich ist, daß es seiner Natur nach erst mit dem Schmuck, dem Ueberflüssigen anfängt, und daß es doch wieder das Nothwendigste, Nützlichste aller Produktion, ja das Fruchtbringendste ist. Denn ohne Blüthe giebt es keine Frucht, das Kunstschöne ist aber nichts als die Blüthe der Kulturarbeit überhaupt.

Wäre der Semper'sche Bau eine Kirche statt eines Tempels für große Kunstfeste aller Art, — die ausschließliche Bestimmung desselben für Wagner'sche Opern ist ein von den Gegnern allerdings klug ersonnener Mythus, — so hätte in dem trotz aller gelegentlichen Fehler ihrer Häupter der

Kunst aufrichtig ergebenen Sinne der Münchener Bevölkerung das Werk gewiß die größte Beistimmung zu hoffen; daß aber jedes durch seine Form wahrhaften Kunstgenuß bietende Gebäude in gewissem Sinn ein Tempel ist, in dem man jene Erhebung und Reinigung der Seele finden kann, welche die Masse in der Kirche sucht und ihr zuschreibt, während sie allemal blos der Kunst gehört, das ist selbst den meisten Gebildeten unter uns noch nicht geläufig. Dagegen empfinden selbst die Ungebildeten die herrliche Macht der Kunst, wenn dieselbe erst auf sie wirken kann, und so ist mir denn auch nicht im geringsten bange dafür, daß nicht der Semper'sche Bau in den Augen der Münchener vollkommen gerechtfertigt sein werde, sobald er nur erst einmal dasteht und seinen Zauber zu üben im Stande sein wird. Möge sich also der junge Fürst nur nicht irre machen lassen und in Gottes Namen ruhig beginnen, was ihm dereinst den Dank der Mit- und Nachwelt sichern wird!

Wie hat man seinerzeit über König Ludwig's Walhalla und Pinakotheken als gottlosen Luxus die Augen verdreht, der sich jetzt als wohlthätig nicht nur für sein Land und Volk, sondern für die ganze deutsche Kultur längst erwiesen hat; wie oft konnte man unsere Spießbürger über die Verschwendung für die herrlichen Parkanlagen des vielbetrauerten Königs Max raisonniren hören, welche ihm jetzt dankbar ein Denkmal dafür setzen, daß er ihrer Wohlweisheit keine Beachtung geschenkt!

Die Entwürfe zu diesem Denkmal und ein anderes größeres Werk unserer Plastik, der Fischbrunnen Knoll's, haben in diesem Blatte schon mehrfache Würdigung gefunden. Letztgenannte Schöpfung bietet übrigens einige Ansätze dar, welche dem Ganzen eine ansprechende Wirkung sichern. Weniger Durchbildung zeigt Knoll in seinem Standbild Palm's, das uns in der Form der Behandlung vielfach unfertig erschien, gleich wie das mit ihm ausgestellte und sonst keineswegs unglücklich komponirte Dalberg-Monument von Prof. Widnmann. Es mag immerhin sein, daß die ziemlich handwerksmäßige Ciselirung, die aus unserer berühmten Erzgießerei hervorgegangen, bei dem im Guß wohlgelungenen Monumente mit daran Schuld trägt, ganz kann sie ihr unmöglich zufallen. Unsere Bildhauer vergessen zu oft, daß man bei einem Monument immer in gebundener stilvoller Rede sprechen, und daß daher auch jedes einzelne Motiv einen Vers geben, rhythmischen Wohllaut zeigen soll.

Hatten wir an diesen Arbeiten oft eine gewisse Mattigkeit zu bedauern, so erfreute dagegen ein junger Künstler, Wagmüller, in einem Mädchenfigürchen und ein Paar Büsten durch die naive Frische und Naturwüchsigkeit seines ächten Talents in der auffallend glücklichen Lösung dieser Aufgaben, welche uns die Ausstellungen des Kunstvereins brachten.

Diese Anstalt hat unstreitig durch ihr neues Lokal, so viel dasselbe auch im Einzelnen zu wünschen übrig lassen mag, so weihe- und würdelos besonders Vestibül und Treppe sind, dennoch ausnehmend gewonnen, da der Raum nun doch endlich die Ausstellung einer Menge von Kunstwerken erlaubt, die demselben früher fern bleiben mußten.

Es gilt dieß besonders von denen der Historienmalerei, mit denen unsere Uebersicht der malerischen Thätigkeit wie billig beginnt, um so mehr, als die gegenwärtige Ausstellung der nach Paris bestimmten Schöpfungen der Münchener Malerschule eine sehr erhöhte Anziehungskraft auszuüben geeignet ist*).

Dies vermag unter Anderen ein Karton Schwörer's: „Nebukadnezar", der in den Hades eintritt und von den Fürsten und Kriegern, die er zum Theil selbst dahin gesendet, mit wildem Hohn, daß endlich auch er wie sie alle gefallen, empfangen wird. Obgleich mit Zugrundelegung bezüglicher Bibelstellen ist die Komposition doch mehr im Dante'schen Geiste gehalten und giebt „das Hohngelächter der Hölle" über den endlichen Fall eines wilden Eroberers, unter dessen Fuß einst die Erde zitterte, mit großem malerischem Talent wieder. Besonders ist das halb Trotzige, halb Scheue in der grandiosen Gestalt des Eintretenden, sowie das Furchtbare, Oede, Trostlose und Infernalische der

*) Ueber einige nach dem obigen Absendungstermin dieser Korrespondenz ausgestellte Bilder, namentlich von Piloty, Horschelt, Lenbach, Thiersch und V. Müller, hat uns der geehrte Referent einen weiteren Bericht in Aussicht gestellt, den wir in Nr. 9 der „Kunstchronik" bringen werden. A. d. R.

ganzen Scene überhaupt sehr glücklich getroffen, so daß wir dem begabten Künstler Gelegenheit wünschen möchten, diesen Vorwurf bald in Oel auszuführen, wo Einem dann vielleicht eine gewisse innere Verwandtschaft der Anschauung mit Delacroix's berühmtem Dantebilde noch mehr auffallen würde. — Die Strenge und Würde des historischen Stils, worin Schwörer's Komposition jedenfalls jenem französischen Meisterwerke überlegen, führt mich zugleich auf das sie in so hohem Grade zeigende letzte Werk, womit Genelli inzwischen die Schack'sche Galerie bereichert, einer als Theatervorhang gedachten Personifikation der tragischen Gewalten, die ebenso edel koncipirt wie großartig einfach durchgeführt ist und durch das gedämpfte Kolorit ihre echt monumentale Wirkung noch erhöht sieht. — Leider läßt sich letzteres nicht von einer Madonna mit dem Kinde und Engeln von Prof. And. Müller sagen, einer sonst sehr liebenswürdigen und stilvoll edlen Komposition, die aber durch eine zu bunte, süßliche Färbung die schöne, mäßige Empfindung beeinträchtigt, von der sie sonst getragen ist. — Offenbar sind unsere modernen Anilinfarben mit ihrer augenmörderischen Brillanz durchaus nicht ohne Einfluß auf die Sehweise des Publikums wie der Künstler geblieben, die beide eine gefährliche Vorliebe für eine Art von brillanten gelben, blauen, violetten Tönen zeigen, die mit jeder koloristischen Harmonie unvereinbar sind, jede eigentliche Stimmung oder die Erlangung eines feinen Generaltons unmöglich machen.

Beide letztere Eigenschaften besitzt in nicht gewöhnlichem Maße ein neues Bild von Lindenschmidt: die Zusammenkunft der Reformatoren in Marburg, überhaupt die beste Leistung, die mir noch von diesem begabten Künstler vorgekommen. Derselbe besitzt in hohem Grade die Fähigkeit, nicht nur lebendige Menschen in der mannichfaltigsten Durchbildung der Charaktere zu geben, sondern ihnen auch dermaßen das Gepräge, den Typus ihrer Zeit aufzudrücken, das Ganze überdies in eine so stimmungsvolle Atmosphäre einzuhüllen, daß es uns nicht nur unbedingt glaubwürdig, sondern auch schön und fesselnd erscheint. Während die Menschen vieler unserer modernsten Künstler gewöhnlich so aussehen, als hätten sie ihre Kleidung eben erst vom Schneider bekommen und zum ersten Male auf dem Leibe, so denkt man bei ihm gar nicht an das Kostüm, es scheint Einem so selbstverständlich, daß es so aussehen müsse, daß man es überhaupt nicht anzusehen brauche. Nicht minder enthält er sich jener pathetischen Geberden unserer alten Historienmaler, die jeden großen Mann so selbstwußt auftreten lassen, als würde er von einem schlechten Coulissenreißer gespielt, oder als wäre er der geheime Hofrath, Baron So und So, der in der Brusttasche das Adelspatent und unterm Arm das Kollegienheft hat, in welchem die Welt neu geordnet wird. Lindenschmidt's Scene kommt uns im Gegentheil so vor, als wären wir Alle dabei gewesen und er hätte sie nur geschwind photographirt. Es ist eine durchaus porträtartige Auffassung der Geschichte und ihrer Werkzeuge, wie sie sich für die moderne Zeit, aber vielleicht auch nur für diese schickt. Unstreitig kommen die Charaktere nicht allemal zu ihrer vollen historischen Wucht bei solcher Unmittelbarkeit der Auffassung, sie sehen uns Andern vielleicht ein wenig mehr ähnlich, als große Männer thun sollten, wir erhalten aber dafür ein lebensvolles hochinteressantes Bild, und das ist doch die Hauptsache.

Letztere Anforderung erfüllte jedenfalls auch ein Bild von Liezenmayer: Maria Theresia im Schönbrunner Park, das Kind einer armen Frau stillend. Große Männer, wie sie die Stiefeln ausziehen und große Frauen, wie sie Kinder stillen oder Strümpfe stricken, sind zwar etwas außer Mode, und mit allem Rechte, weil sie nicht dazu da sind, den Beschäftigungen sehr gewöhnlicher Sterblicher Konkurrenz zu machen; und so mußte man auch hier sagen, daß die große Kaiserin bei einer im Bilde ohnehin ziemlich unverständlichen Handlung des Edelmuths nicht zu ihrem historischen Rechte kommt, da an ihr nicht die Mutter, sondern die heroische Herrscherin das Interessante ist; dafür erhalten wir aber eine sehr hübsche Frau, und ein schönes, mit echt malerischem Talente gesehenes, wenn auch noch etwas zu buntes und unruhiges Bild. Das Tendentiöse, was in der Wahl des Stoffes liegt, die Absichtlichkeit, die allen unbefangenen Kunstgenuß mehr oder weniger stört, — sie sind einmal Krankheiten der Zeit und wir werden das nur allmählig los werden. Sie treten noch stärker in einem Bilde von Max hervor, der heiligen Ludmilla, die eben erwürgt worden ist. Ein liebenswürdiges Sujet das! Besonders wenn es mit unbestreitbar bedeutendem Talente ganz realistisch dargestellt wird, so daß es dasjenige, was solche Dinge allein erträglich macht, das Mythisch-Legenden-

hafte, wie es nur der strengsten historischen Stilisirung erreichbar ist, ganz einbüßt, uns in voller Greifbarkeit unmittelbar nahe gerückt wird. Das Abscheuliche und Widerwärtige, das Gräßliche sind aber sehr mißliche Gegenstände für die Kunst, so oft sie auch verwendet wurden; nur der strengste Adel der Form oder der Farbe kann durch seine Harmonie uns damit einigermaßen versöhnen. Hier hat es der Künstler mit viel Geschick durch die Farbenstimmung versucht, aber am Ende doch nur erreicht, daß man ihm einen harmloseren Stoff wünscht. Wie ist uns doch vor lauter Geistrührigkeit, Bildung und Kritik die fröhliche, unbefangene Lust an der Schönheit der Natur abhanden gekommen! Ist das Geschlecht wirklich so verdorben, daß nur noch der stärkste Pfeffer auf unsern abgestumpften Gaumen wirkt? Gewiß ist das nicht so, alle Welt seufzt nach frischem, klarem Trunk aus dem reinen Quell der Schönheit, und die Künstler bieten uns beständig Tendenz-Schnaps, den sie für Geist halten. Die Darstellung des Gräßlichen in aller Unmittelbarkeit hat ihr Recht im Kampf, im Krieg; ein erschossener oder verwundeter Soldat, wie schrecklich auch sein Leiden aussehe, wird nie die widerwärtige Empfindung erregen, wie ein hülflos erwürgtes, schwaches Weib; wir werden erschüttert, zum Mitleid hingerissen, aber nicht empört durch etwas Unnatürliches, denn sie sind im ehrlichen Kampfe gefallen. So ist denn auch die Wirkung der großen Scene aus der Schlacht von Solferino von Franz Adam eine in hohem Grade ergreifende, erschütternde, da wir auf der hinter der Fronte der Oesterreicher gewählten Scene hauptsächlich das Zurückschleppen eines endlosen Zuges Verwundeter, also das ganze unermeßliche Elend des Krieges in der fürchterlichsten Nähe mit einer schauerlichen Kraft und Wahrheit geschildert sehen. Das Furchtbare dieser Darstellung findet aber wieder sein Gleichgewicht theils durch neben und hinter dem Zuge der Verwundeten in voller Kampfeslust anstürmende Geschützzüge und Bataillone, theils durch die heroische Fassung der meisten Verwundeten selber, so daß uns das Ganze eben den Eindruck eines großartigen Schicksals, einer historischen Nothwendigkeit macht, nicht einer ebenso willkürlichen wie brutalen Abscheulichkeit. Obwohl ich nicht wüßte, daß ich jemals das Schreckliche des Krieges ergreifender, mit mehr unmittelbarer, schonungsloser Energie geschildert gesehen hätte, als in diesem, durch die Meisterhaftigkeit der Charakteristik so eminenten Bilde, so ist doch die Totalwirkung eine ästhetische, wenn auch in hohem Grade tragische. Der tragische Held ist aber hier die ganze österreichische Armee, einzelne Helden, große Charaktere giebt es nicht in dieser Schlacht und daß sie fehlen, erhöht vielleicht die Wirkung, denn man fühlt, daß es zufällig ist, daß man so viel Heldenmuth und doch keinen Helden sieht. Unstreitig liegt darin die Tragik des Ganzen, — man ahnt gerade deshalb trotz der Unerschrockenheit der zum Kampfe Anstürmenden doch durchaus, daß die Schlacht verloren ist; es spricht sich selbst in der traurigen, gewitterschwülen Stimmung des Bildes aus, das sich in lauter einzelne Episoden auflöst, die jede wieder durch ihre merkwürdig schlichte Wahrheit unsere Bewunderung herausfordern, und dem Künstler unstreitig einen hervorragenden Platz unter den anderen Schlachtenmalern sichern, ihn den Besten ebenbürtig an die Seite stellen.

Allerdings weniger unmittelbare Wahrheit, packende Wucht, tragische Kraft zeigt eine Bataille zwischen Polen und Türken von Brandt, dem Schüler des eben besprochenen Meisters, ein ungewöhnliches Talent, das hier eine wohlthuende Totalwirkung voller Lebendigkeit und malerischen Reizes erreicht hat, obgleich wir hier noch weniger als in den vorigen Bilde an irgend einer Person einen hervorragenden Antheil zu nehmen vermögen, vielmehr das Ganze mit geringer Aenderung eben so gut ein heiteres Manöver sein könnte, da man den Feind nur so beiläufig in der Ferne sieht. Es war dem Künstler offenbar mehr um das Malerische der Erscheinung zu thun als um die Entwickelung von Charakteren, denn während die Charakteristik bei Adam eine haarscharfe ist, so daß wir jeden Einzelnen schon gesehen, seine Geschichte gekannt zu haben glauben, so sehen wir hier wohl Führer in vollster Licht- und Farbenpracht, auch keineswegs ohne Lebendigkeit und individuelle Charakteristik, aber beides spielt doch die zweite Rolle neben dem pittoresken Reiz des ganzen Getümmels.

Liegt hier der Nachdruck also auf der malerischen Wirkung des Ganzen, die durch ihre Schönheit besticht, obwohl ihr eigentlich der Ernst fehlt, so ist der Accent bei Seitz's Peter Vischer, der dem Besteller sein Modell zum Sebaldusgrab zeigt, mehr auf das Einzelne, Kostümliche gelegt; die Hosen und Röcke sind offenbar zu gut für die Charaktere gerathen, welche wie die Stimmung des

Ganzen hinter ihnen zurückstehen, ein Fehler, den der junge nicht unbegabte Künstler sicherlich bald verbessern wird. Besser berechtigt ist es jedenfalls wenn man, wie Markart in seinem der Schack'schen Galerie angehörigen schlafenden Ritter, zu dem die Nixen sich drängen, den Accent auf die Stimmung anstatt auf die Charaktere legt. Das träumerisch Sinnliche der ganzen Scene, wie es Heine seiner Zeit in den Worten aussprach: „doch unser Ritter ist nicht so dumm, etwa erwachen zu müssen, er läßt sich ruhig im Mondenschein von schönen Nixen küssen“ und damit wohl dem Maler das Bild eingab, ist trefflich dadurch wiedergegeben, daß sie der Künstler wohlweislich aus dem kühlen Mondschein in den heißen Mittag unter die dunkeln Schatten dichtbelaubter südlicher Bäume verlegt hat, so daß wir die Figuren nur im unsichern Halblicht sehen, daß ein blitzender Sonnenstrahl der sich durch's Dickicht gestohlen verbreitet und das Ganze durchaus unpersönlich wirkt, auch die Figuren nur Träger einer elementaren Stimmung sind. Dafür ist denn auch das Landschaftliche des Bildes am besten gerathen, und das Stückchen, auf das die Sonne scheint, ist von so eminenter Meisterschaft, daß es dem größten Künstler genügen könnte — und mir lieber wäre als die sublimste „Idee“, der zuliebe ein altmodischer Kunstkritiker sechs Seiten über ein schlechtes Bild zu schreiben im Stande wäre.

Mit dem reinen Stimmungsbilde wären wir somit freilich von der Historie weg und beim Genre angekommen, obwohl Markart im Grunde mehr historischen Stil als die meisten vor ihm besprochenen hat, und zwar Stil in Form, besonders aber in Farbe. Ohne uns indeß hier weiter mit der sehr mißlichen Abgrenzung beider Gebiete aufzuhalten, wollen wir uns lieber freuen, daß auch in letzterer Gattung einiges Treffliche geleistet worden. Außer einer Bacchantin von Willich und einem Sänger von Fries, die beide ein fruchtbares Studium der Venetianer zeigen, wäre hier zunächst ein kleines Bildchen von Franz Seitz anzuführen, das wieder einen sehr erfreulichen Fortschritt des moderne Stoffe, etwa im Stile Meissonier's, behandelnden Künstlers aufweist. Er führt uns einen alten Herrn vor, der bei kühlem Trank aus der Zeitung einem Jäger sowie der Haushälterin das Neueste mittheilt, Alles mit so natürlicher Bewegung der Figuren, mit solcher Feinheit der Modellirung und Durchbildung im Ton, daß nicht mehr viel fehlt, um sich der Absichtslosigkeit und Unbefangenheit, mit der die guten Niederländer solche Scenen geben, wenigstens zu nähern, und Einem die Empfindung ganz zu benehmen, daß man nicht sowohl Erlebtes als geschickt Komponirtes vor sich habe. Erfreulich durch die angenehme malerische Wirkung und gute Charakteristik war auch ein Hochzeitszug Dachauer Bauern von Sebastian Zimmermann, ein Bild, dem eine gewisse naive Unmittelbarkeit den Reiz erhöhte. Beide Werke so wie noch mehrere der vorgenannten sind Eigenthum der Wimmer'schen Kunsthandlung dahier, die zum großen Nutzen unserer Malerwelt ihren Geschäftskreis immer weiter nach allen Weltgegenden ausbreitet und allein für sich einen größern Umsatz hat als der ganze Kunstverein. Daß sie denselben überdieß nicht nur in der Quantität, sondern auch in der Qualität ihrer Erwerbungen sehr hinter sich läßt, da jenes Institut auch im neuen Lokal nach der Elle kauft wie im alten, das ist ein Vorwurf, der leider nicht dadurch gemildert wird, daß er nachgerade ein unbestreitbares Verjährungsrecht für sich hat, und daß man auch anderwärts beständig versucht, immer wieder den alten Krätzer hineinzufüllen, wenn man sich neue Schläuche angeschafft. Sicherlich wird Niemand behaupten wollen, daß der heurige Jahrgang, der eingeheimst worden, durch seinen übermäßigen Geist, seine entsetzliche Wildheit dieselben etwa sprengen werde; unsere Kunst ist überhaupt weit eher zu zahm als zu wild, und wenn je ein Unglücklicher den Versuch macht, ein wenig über die Schnur zu hauen, so zeigt sich gleich, daß jeder biedere Deutsche einen Polizeidiener im Nacken trägt, der dann schleunigst ein Geschrei erhebt, als käme durch etwas zuviel Asphaltverschwendung das ganze theure Vaterland in die Dinte. — Es war dieß nicht leicht lustiger zu beobachten, als bei einer großen Landschaft des eben besprochenen Markart, einem Bilde, das in koloristischer Potenz geradezu ein Ereigniß genannt werden kann, weil es das, was der modernen, besonders aber der deutschen Malerei fast immer fehlt, die Einheit und Kraft des Tons, in einem sehr hohen Grade besaß, wie ich sie hier, in München wenigstens, nie gesehen zu haben wüßte. Römische Ruinen darstellend, die sich vom sumpfigen Gewässer des Vordergrunds im tiefen Schatten dunkler Cypressengruppen an steiler buschiger Felswand hin aufwärts ziehen, bis sie in vollem Sonnenschein den Hügel krönen, erfüllt das Bild ein solcher Zauber elegisch ernster Stimmung, daß es jedweden Blick gefangen nimmt; es

hat im tiefen mystischen Helldunkel eine solche Noblesse und Kraft, daß man es unbedingt eine durchaus geniale Produktion nennen muß, zu der wir uns nur Glück wünschen können, und die ihre Macht gerade dadurch beweist, daß sie vielseitig erbittertsten Widerspruch hervorrief, der sich oft auf die allerdrolligsten Gründe stützte, ohne eben doch irgendwie das Hervorragende der Erscheinung bestreiten zu können. — Ehe ich indeß vollständig vom Genre zur Landschaft übergehe, bleiben mir noch einige Bilder zu erwähnen übrig, die die Mitte zwischen beiden halten; so ein ganz reizend feines Bildchen von Hartmann: Bauern am Pflügen, ein wahres Kleinod echt malerisch anspruchsloser Auffassung und Delikatesse der Ausführung, ferner eine Heuernte von Raupp, welche die schwüle Stimmung des Moments wie das pflanzenhaft Elementare des Bauernlebens überhaupt mit großem koloristischem Talent wiedergab, dann mehrere treffliche Thierbilder, zunächst ein von Volz und Schleich gemeinsam gemaltes von einer Schönheit des Tons, die schon sehr an die guten Alten erinnerte, dann ein nicht minder treffliches von Volz allein, andere von Breit und besonders Hofner, denen bei frappanter Wahrheit nur etwas mehr Ton fehlte, um meisterhaft zu sein, endlich treffliche Architekturen von Knab und Mayer, die aber an demselben Gebrechen laborirten, welches fast nur Markart so total überwunden. Ungewöhnliche Kraft der Stimmung zeigt auch ein Abendbild von Schleich, eines der besten, die wir seit lange von ihm gesehen, auch Morgenstern, Lier, Heinlein, Max Zimmermann, Ebert geben tüchtige Leistungen, ebenso ist besonders Steffan durch zwei ganz vortreffliche kleine Bilder sehr gut vertreten. Fischbach endlich hat seither in einer Reihe von Zeichnungen die Bäume Deutschlands fein und poetisch charakterisirt, in einer Weise, daß sie besonders zu Zeichnungs-Vorlagen passend erscheinen. Bei solchem Reichthum der Kunstvereins-Ausstellungen tauchte der beiläufig sehr natürliche Gedanke auf, die jetzt so viel mehr bietende Anstalt möge einmal zur Herstellung ihrer Finanzen wenigstens für die hiesigen Mitglieder das Kunstvereinsgeschenk unterlassen, um so mehr als man in den letzten Jahren bisweilen sehr unglücklich damit gewesen ist. Warum hat der Verein noch nie ein Blatt bei dem trefflichen Raab in Nürnberg, der doch in der letzten Pariser Ausstellung durch die große goldene Medaille ausgezeichnet wurde, bestellt?

Zum Schluß sei hier noch der großartigen Thätigkeit der königlichen Glasmalerei-Anstalt unter Ainmüller's Leitung gedacht, welche die größten Aufträge nach allen Himmelsgegenden still und geräuschlos ausführt, so z. B. früher den Dom in Glasgow, jetzt die Paulskirche in London mit großartigen Fenstern nach Kompositionen unserer ersten Meister, nach Kaulbach, Schwind und Schnorr ziert. Eins derselben mit herrlichen Kompositionen des letzteren war kürzlich ausgestellt und machte einen großartig wohlthuenden Eindruck, so daß ich den kürzlich in diesen Blättern ausgesprochenen Tadel gegen die meines Wissens von Faustner herrührende Ausführung der Figuren nicht recht begreife.

Die Produktion war um so interessanter als sie auf's klarste bewies, daß die Glasmalerei zur Verwendung der Renaissance-Architektur sich durchaus nicht weniger eignet als für die Gothik, ja vielleicht noch besser, weil sie weder teppichartige Muster verlangt wie diese, noch durch das magere Stabwerk so störend die Darstellung großer Scenen und Gestalten zu unterbrechen braucht, welche mit dem edlen Pathos der Sch'norr'schen Komposition ausgestattet, hier nun eine durchaus grandiose befriedigende Wirkung hervorbrachten.

Fr. Pecht.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Peter von Cornelius.

— in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten.

Goethe.

Keine Zeit war mehr dazu angethan als die unsere, es tief und allgemein zu empfinden, wenn einer ihrer großen Männer die Augen schloß. Denn wenn überhaupt ein gebieterisches Vorwalten einzelner, vom Geschick berufener Menschen Lebensbahn und Charakter der modernen Welt bestimmt, so darf jedenfalls das Jahrhundert, in dem wir leben, als das im eminenten Sinne moderne bezeichnet werden. Der bannende Blick eines einzigen Mannes zeichnet Nationen den Zirkel ihrer politischen Bestrebungen vor; was jahrhundertelangem Sehnen und Ringen ewig mißlang, vollbringt ein Einzelner jetzt mit kühnem Schlag in wenig Tagen; und fast nichts von dem, was auf den verschiedensten Gebieten des Geistes wahrhaft Großes und Nachhaltiges in unserem Jahrhundert geschaffen worden ist, entstand ohne einen voraufgegangenen gewaltsamen Bruch mit der Vergangenheit, ohne daß der Urheber zwischen sich und der Tradition gleichsam das Tischtuch entzwei geschnitten und all sein Denken und Thun auf das Recht des eigenen Selbst gestützt hätte.

Ein solcher absoluter Anfang von sich selbst war auch Cornelius. Wie ein Schicksalsdämon brach er über die Kunst der voraufgegangenen Zeit herein, Alles und namentlich

auch seine eigenen Vorläufer und Bahnbrecher verdunkelnd, ja vernichtend. In dem lustigen Trinklied Clemens Brentano's von „Peter Cornelius, dem edlen Ritter", der, wie einst der savoyische Held die Türken, so „mit Pinsel, Kreid' und Bleie" Perrücken und Philister schlug, liegt ein tieferuster Sinn. Durch die Werke des Cornelius geht ein kriegerischer, ein eiserner Zug; man vergegenwärtige sich nur die „Apokalyptischen Reiter" oder das „Jüngste Gericht"; die wild einher brausende Gruppe des einen so gut wie die streng symmetrisch geordnete Fülle des anderen Bildes durchzuckt es wie Schwerter Klirren und Blitzen. Wenn es üblich wäre, die Könige des Geistes mit geschichtlichen Beinamen zu benennen, wie die wirklichen Fürsten, so sollte man ihn Cornelius den Streitbaren heißen. Denn ihm vor Allen danken wir es, daß die deutsche Kunst sich das Höchste, ja das Einzige, was dem geistigen Thun des Menschen wahren Werth verleiht, nämlich die nationale Sprache wiedererobert hat. Er ist auf diesem Eroberungszuge bis an seinen Tod ihr Vorkämpfer gewesen. Schon deshalb wird sein Name unsterblich sein, so lange deutsche Herzen schlagen.

Aber mehr als das! Er hat nicht nur den Sprachgenius unserer Kunst wiedererweckt, sondern auch die neu in Fluß gebrachte Form, als ein zweiter Goethe, wie Niebuhr ihn schon genannt, mit allem Reichthum unsres Denkens und Empfindens, mit den Schätzen der Vergangenheit, zu deren Hüter der Geist unseres Volkes berufen ist, und endlich auch mit den Ahnungen unserer großen Zukunft erfüllt. „Alles, was die Menschheit ehrt und erhebt: ihre Beziehungen zu Gott; ihre Thaten, die Zeugniß geben von der Liebe, von der Hingebung zu Fürst und Vaterland; der Aufschwung hoher Dichtung; der tiefe Sinn, die Heiterkeit hellenischer Mythen; das bunte Spiel der Phantasie; das Wirken hoher Meister der Kunst und ihrer Beschützer" — dies Alles, wie er es einst in diesen, einer seiner Münchener Festreden entnommenen, Worten als den Inhalt seiner von König Ludwig angeregten Thätigkeit bezeichnete, bildet seitdem die Domäne unserer Kunst. Cornelius hat jenen echt „historischen Sinn" der Deutschen, durch welchen sie sich in Wissenschaft und Literatur das Uebergewicht über alle modernen Völker der Welt errungen und nicht nur in ihre eigene Vergangenheit, sondern in Grund und Wesen aller menschlichen Entwickelung die tiefsten Einblicke gethan haben, Cornelius hat diesen Sinn auch unserer Kunst mitgetheilt. Sehr schön sagt einer seiner alten Münchener Freunde, dem wir den trefflichen Kommentar zu des Meisters Dante-Bildern verdanken, J. v. Döllinger in seiner unlängst erschienenen Rektoratsrede: „Gewiß gehört die Kraft und Neigung, die Atmosphäre, welche die Gegenwart um uns zieht, zu durchbrechen und durch alle Nebel der Vorurtheile hindurch Geist und innerstes Wesen entfernter Zeiten und fremder Völker zu erkennen, zu dem Höchsten und Edelsten, was dem Menschen von Gott verliehen werden kann." Cornelius besaß diese Kraft im vollsten Maße. Sein Geist, der schon als Jüngling, wie er damals an Raczynski schrieb, „die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist", ermaß alle Tiefen menschlicher Geschichte; und wenn auch die Form, in die sich unter seiner Hand diese Welt von Gedanken ergossen hat, so wenig zur Universalherrschaft gelangen kann, wie die Sprache unserer großen Dichter, wenn auch keines der außerdeutschen Völker jemals den vollen Tiefgang seines Wesens ermessen sollte, so wird doch die Versenkung in den Geist seiner Kunst auch für sie stets eine Quelle der Verjüngung und der Stählung sein.

Das Bewußtsein dieser welterobernden Mission hat sich denn auch über Leben und Wesen des Meisters, für den es nur einen Weg und ein Ziel gab, wie ein Hauch tiefinnerlicher Befriedigung hingebreitet. Es lebt in uns mächtiger denn je nach seinem Tode, der ja für ein solches Dasein ohnehin weiter nichts ist, als der längst erwartete Moment, in welchem das Einzige, was an diesem Wesen sterblich war, von ihm losgelöst wird.

Einem solchen Tode sehen wir lächelnd, ja mit Frohlocken zu; denn er entwaffnet alle die kleinen irdischen Feinde, welche dem Großen hienieden den Weg vertreten, und setzt an Stelle der schwachen Hand des Greises, die wohl oft des langen Kampfes müde ward, die Nation als Erbin seiner Hinterlassenschaft ein. Klang doch auch durch die ernsten Feierstunden, in welchen wir in Süd und Nord, jenseits und diesseits der Alpen, das Andenken des Dahingeschiedenen geehrt haben, nirgends ein weibischer Schmerzensruf hindurch. Wir Alle wissen, was wir für immer an ihm besitzen, daß er unser ist und bleiben wird. Dieses Todtenangesicht, wie es von trefflicher Künstlerhand gezeichnet uns allen die Züge, mit denen er von hinnen schied, getreulich aufbewahrt*), ist es nicht dahingelagert wie ein mächtiges Felsgebirg im Strom der Zeit! Was diese tiefernste Stirn ersann, was aus den adlergleichen Zügen dieses Profiles zu uns spricht, das wie von der Kraft eines ungeheuren Willens ausgewölbt erscheint, und uns so mächtig ergreift bei seinem Anblick, wenn auch der Blitz dieses Auges nun erloschen, das ist der gute, der mahnende Genius der deutschen Kunst. Walte er segnend über uns und unserem Schaffen!

C. v. Lützow.

Ein Madonnenbild der altflandrischen Schule

im Besitz des Hern **B. Suermondt** in Aachen.

Mit Abbildung.

Zu den kunstgeschichtlich wichtigen Werken, durch deren Ankauf Herr Suermondt seine berühmte Sammlung seit letzterer Zeit vervollständigt hat, gehört vor allem ein Oelgemälde altflandrischer Schule, in Florenz erworben, 1′ 9″ rheinisch hoch zu 1′ 4″ Breite: Maria, das Kind im Arme, beim Springborn im Rosenhag. Außer der inneren Trefflichkeit liegt ein Hauptinteresse des Werkes in dem helleren Licht, das es auf eine noch unentschiedene Streitfrage wirft. Ich meine die Frage des Unterschieds zwischen Johann und Hubert van Eyck, und die Bestimmung der Kunstrangordnung der beiden Brüder untereinander. Der heutige Stand dieser Frage ist der: Johann wie Hubert haben an dem bedeutendsten Hauptwerk der ganzen Schule, der Anbetung des Lamms zu Gent, gemalt; der dreißig Jahr ältere Hubert der Inschrift zufolge als Urheber, Johann nach dem Tode des Bruders (1426) als Beender.

Von Hubert sind außer dieser umfassenden Arbeit beglaubigte Bilder nicht auf uns gekommen; viele dagegen mit Namensschrift und Jahreszahl (1422 bis 1439) von Johann. Sie allein können für die Entscheidung des Kunstcharakters des einen und anderen, wie für das Maß der Betheiligung beider am Genter Werk den zum Ziele leitenden Fingerzeig geben.

Die nähere Vergleichung hat dargethan, daß keines der beglaubigten Bilder Johann's an den großen Stil der Erfindung, den freien Fluß der Behandlung, den geistigen Ernst und die Tiefe der Färbung irgend heranreicht, die durchweg im Genter Altarwerk herrschen.

*) Das Bild wurde von dem jüngsten Schüler des Verewigten, Herrn Max Lohde in Berlin, zwei Tage nach des Meisters Hinscheiden vor dessen Todtenbett gezeichnet und für diese Zeitschrift von dem Urheber eigenhändig auf den Holzstock übertragen. A. d. R.

Sie bekunden mehr oder weniger sämmtlich einen Künstler, der im Detail sein Hauptverdienst sucht, und in Nebendingen weit höher steht, als in Gesammtanordnung, Charakterschärfe und Seelenausdruck. Vor allem fehlt ihnen der Grundzug gerade, durch welchen die Genter Tafeln zum Meisterwerk der ganzen altflandrischen Schule werden: die wunderbare Vereinigung des Nachklangs altchristlichen Stils und seiner Symbolik mit neuer kaum wieder erreichter äußerer Treue und innerer Wahrheit. In diesem Hauptpunkt bleibt selbst das bedeutendste von Johann's größeren Gemälden, das Brügger Madonnenbild mit dem heil. Georg und dem Stifter v. d. Paele (1436), hinter dem Genter Werk um so weiter zurück, je mehr es sich jenem höheren Stil zu nähern strebt.

Man hat hieraus, und mit Recht, geschlossen, Johann's Beendigung jenes Genter Altars sei auf Ergänzung dessen beschränkt, was Hubert bei seinem Tode als verhältnißmäßig unfertig zurückließ.

Ob dies ganze Tafeln und welche gewesen, darüber gehn jetzt die Meinungen mannigfach auseinander. Was mich betrifft, vermag ich, bei dem in jeder Beziehung gleichen Grundzug der Auffassung wie der Ausführung und dem steigenden Werth jeder einzelnen Tafel bis zu den Stifterbildnissen hin, dem Johann allein keine einzige zuzutheilen. Ich kann überhaupt die Betheiligung beider da nur finden, wo sich auf ein und derselben Tafel zwei Hände, die stilvoll erfindende Meisterhand und die kleinmeisterlich nachhelfende, unterscheiden lassen. Am meisten ist dies im Mittelbilde, weniger in den oberen Tafeln, am wenigsten auf sämmtlichen Außenflügeln der Fall.

Jetzt, wenn auch noch einmal auf einem scheinbaren Umweg, zu dem in Rede stehenden Suermondt'schen Bilde.

Aus der van Ertborn'schen Sammlung wird im Antwerpener Museum ein kleines Marienbildchen bewahrt, mit der alten Rahmenaufschrift Johannes de Eick me fecit † complevit 1439. Dieser Madonna in Situation, Stellung, Gewandung und Physiognomie nahe verwandt, wenn auch in Färbung verschieden, ist eine zweite, im Schiff einer Kirche im Spitzbogenstil; ehemals zur Sammlung des Königs von Holland gehörig, jetzt in der trefflichen Baring'schen Sammlung in London. Beide Gemälde weichen der ganzen Auffassung nach von Johann's bekannten Madonnen ab. Er liebt die Jungfrau zu dem Kind nur in äußeren Bezug zu bringen, und beide in Stellung streng — Maria mit nach unten weit ausgebreitetem Kleid oder Mantel in schärferem Faltenwurf, das Kind hagerer und eckiger, — wie zur Verehrung auszustellen. Die eben genannten zeigen statt dessen Mutter und Kind in innerstem stillsten Wechselbezug. Der Knabe legt seine Rechte um ihren Hals, die Linke auf ihre Schulter, und strebt, so scheint es, nach ihren Lippen. Schon neigt auch sie ihm leise das Angesicht zu, doch ein tiefer Ernst der Ehrfurcht hält sie vom Kuß zurück. Zart nur drückt sie den Knaben an sich.

Diese Abweichung von den übrigen Marienbildern Johann's wird nunmehr durch das Gemälde des Herrn Suermondt erklärlicher. Es ähnelt dem Antwerpener von 1439 Form für Form, und schildert die ganz gleiche Situation. Auf dem vorderen Rasengrund rechts der gleiche metallene Springborn, mit den vier silbernen Wasserstrahlen; daneben Maria in röthlich braunem langem Kleid vor derselben Rasenbank auf zierlichen Sandsteinquadern, umher buschartig ein Rosenhag mit tiefrothen Blüthen und feingezackten naturtreuen Blättern, und endlich als Abschluß darüber hinaus Pomeranzenstämme mit Knospen und Früchten, Palmen, Cypressen und andere Bäume südlicher Zone.

Daß dieses schwer nur erreichbare Werk auch für Johann das Vorbild zu jenen zwei kleinen Madonnen gewesen, bezweifelt nicht leicht, wer beide gesehn und verglichen hat. Es übertrifft in Ursprünglichkeit, Farbenkraft, sicherer Hand in höherem Grad noch die

Madonna von Hubert van Eyck.

Im Besitze des Herrn B. Suermondt in Aachen.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

beiden späteren, als irgend eine der Genter Tafeln alle beglaubigten Bilder Johann's. Forscht man sodann nach dem Urheber, drängt sich bald die Gewißheit auf, daß nur dem Meister, welcher die inneren vier Flügel zum Mittelbilde der Anbetung — die reitenden Richter und Streiter, den Wanderzug der Pilger und Einsiedler — erfunden und ausgeführt hat, auch dieses Werk dürfe zugetheilt werden. Das stets noch gedämpfte höchste Licht im Metallglanz des Brunnens, im Wasserstrahl und dem weißen Linnen, die Tiefe im Braungrün des Laubes und Rasens, die dunklen Cypressen, der schwarze Sammet, auf dem das Gebetbuch liegt, der gelbwarme Fleischton mit bräunlichen Schatten, und all dieser Kraft und Glut ohnerachtet die unvergleichliche Farbenmilde; und hierzu die Pinselschrift, die dem feinsten Detail zum Trotz nie in's Kleinliche fällt, hauptsächlich aber in allem und jedem der Seelenhauch, dessen Empfindungsernst die Strenge und Heiligkeit zugleich wieder lieblich mildert, und statt der Absichtlichkeit durchweg nur das volle Gelingen zeigt, — diese und andere Vorzüge sind unabweisliche Zeugnisse. Nur der Kopf der Madonna gleicht keinem der Anbetung. Das ganze Gesicht ist mehr noch als Eva, Cäcilie, die singenden oder spielenden Engel und beide Marien sichtlich Porträt; die Stirn überhoch, die braundunklen Augen lang geschlitzt ohne dickliche Lider, die schmalen Wangen wenig geröthet, die Nase nach unten herabgezogen, der strenggeschlossene Mund eher unschön, als schön, für die Situation jedoch durch die wie zum Kuß ungewollt gehobene Oberlippe ausdrucksreicher als irgend sonst. Scheu der Andacht und Mutterliebe, diese durch jene zurückgedrängt, lassen sich beide in ihrem Kampf nicht seelenvoller in Einklang bringen.

Wer die vier Innenflügel des unteren Theils des Genter Altars Johann dem jüngeren Bruder beilegt, muß demselben Meister auch dieses Madonnenbild zuerkennen, sollte er dann auch genöthigt sein, eine nicht kleine Anzahl anderer Werke, welche Johann's beglaubigten schlechthin gleichen, auf unbekannt Dritte zu übertragen. So viel steht fest.

Als äußerer Grund, die Flügel dem Hubert abzusprechen, sind wiederholt die Landschaften angeführt, durch welche der Zug der Reiter, der Pilger und Einsiedler schreitet; zunächst noch in nördlicher Gegend an Buchen und Eichen vorüber, sodann schon an fernen Schneegebirgen, zuletzt vom Hügel herab und der Ebene zu, an Fächerpalmen, Pinien, Orangen und hohen Cypressen. Da von Johann nur sich nachweisen läßt, daß er zwei Jahre nach Hubert's Tode (1428 und 1429) in Lissabon einen Sommer und Winter zugebracht habe, liegt der Schluß zwar nahe, nur Er allein sei im Stande gewesen, südliches Baumwerk nach eigenen Studien so treu zu malen. Für mich, gestehe ich, hat dieser Schluß an schlagender Kraft im Laufe der Jahre stets abgenommen. Zeichnet Johann sich in eigenen Werken auch mehrfach durch zierliche Landschaft mit Städten aus, die der Fluß durchströmt und sich weiter dann durch die fruchtreiche Ebene schlängelt, lenkt er auch einmal den Blick auf Gletscher als letzten Abschluß, die Landschaften bleiben ihm dennoch nur Nebensache, und lieber noch als die freie Natur erwählt er sich Zimmer, Kapellen und Kirchen zum äußeren Lokal. Auf den Flügeln des Genter Altars dagegen im steigenden Grad sind die Landschaften nicht nur ein Meisterstück, sie hängen auch mit der Gruppe, die sich hindurch bewegt, so eng zusammen, daß wer die Gruppen erfunden hat, als Erfinder auch ihrer Umgebung gelten muß. Und nirgend auffallender als auf dem Flügel der Einsiedler, die von dem steilen Bergabhang nieder, den Felsen herum, in ermüdender Wanderung weitergehn. Diese Charaktere aber, so markig im Ausdruck der Frömmigkeit wie der widerspenstigen Tücke des Herzens, und des immer vergeblichen Bußversuchs, diese starren Gemüther und edelsten Kämpfer entfernen sich, mit Ausnahme Adam's und Eva's, am weitesten von allem, was uns Johann in seinen beglaubigten Arbeiten bietet. Sie deuten am sichtlichsten auf einen von Hause aus mächtigeren und reicheren Künstler. Auf diesem

Flügel aber, wie auf dem folgenden mit den Pilgern, kommen die dichten Orangenstämme, die Pinien, die Palmen und spitzen Cypressen in größter Vollendung vor. Allerdings, — heißt es deshalb — die energischen Pilger und Einsiedler mögen von Hubert's Hand und Erfindung sein; die Landschaft bleibt aber Johann's Eigenthum. Auch dieser Ansicht stimme ich nicht bei. Hätte Johann Landschaften wie diese erfinden und malen können, in solcher naturwahren Größe des Stil's, so würde sich irgend wo und wie doch in anderen seiner Hintergründe eine wenn auch nur entferntere Spur wiederholen. Das ist nicht der Fall. Selbst auf der kleinen Antwerpener Madonna von 1439, die sonst so genau der Suermondt'schen gleicht, läßt er das südliche Baumwerk bei Seite und füllt den leeren oberen Raum durch zwei fliegende Engel, welche den Teppich halten, vor welchem die Jungfrau steht. — Gut denn, sagt man, auch dies zugegeben, daß Hubert die Landschaften hingezeichnet, ja vielleicht auch mit eigener Hand zu malen begonnen habe, — der Ausschmuck mit reichen Orangenstämmen, mit Pinien und Palmen rührt dennoch als Zusatz allein von Johann bei letzter Beendigung her. Sind aber nicht diese Landschaften gerade aus einem Guß? nicht diese südlichen Bäume Eins mit den übrigen, wie aus demselben Boden ursprünglich erwachsen? Wer die eigene Zuthat so meisterhaft einer fremden Erfindung einzufügen im Stande wäre, der müßte ein Meister ersten Ranges sein, ein Meister, als welchen im eigenen Bereich Johann sich selbständig irgend kundgiebt.

Das Suermondt'sche Bild beleuchtet den Thatbestand noch von anderer Seite. Es überragt das Genter gesammte Kunstwerk, in einem Punkt wenigstens, in demselben Grad, in welchem die Genter Tafeln höher stehn als jede beglaubigte Arbeit Johann's. Was in den Flügeln der Anbetung schon als vollständig durchgeübt die freie Spitze der Meisterschaft zeigt, thut in jenem Madonnenbild noch die gelungenere Frische und Sorgfalt dar, deren Vertiefung und Emsigkeit Hand und Empfindung in steten Einklang hält. Eine dazwischen liegende Ausbildung trennt beide Werke wie frühe und späte desselben Meisters. So groß nun der Sprung von Johann's früheren Tafeln zu denen der Anbetung wäre, so groß auch würde der ähnliche Sprung von dem Suermondt'schen Bilde zu den Genter Flügeln. Vorausgesetzt selbst, das Madonnenbild sei schon in Lissabon — frühestens 1429 — entstanden, vergehen doch bis zur Vollendung des Altarwerk's immer nur etwa drei kurze Jahre. Daß sich Johann so schnell soll entwickelt haben, um Urheber beider Bilder zu sein, mag Andern glaublich erscheinen. Meinerseits kann ich, auch auf die Gefahr eines Irrthums hin, Herrn Suermondt's Madonna ganz ebenso wie die entsprechenden Genter Flügel ausschließlich nur, der Erfindung und Ausführung nach, dem älteren Bruder Hubert zutheilen.

Freilich ist damit vorausgesetzt, daß auch Hubert in früheren Jahren südliche Länder besucht, und an Ort und Stelle mit scharfem Auge und treuer Hand die nöthigen Studien durchgemacht habe. Unglaublich ist diese Annahme nicht, nur bis jetzt unerwiesen. Besäßen wir zufällig auch von Johann's Reise nach Lissabon und deren Anlaß keine Notiz, wer hätte aus seinen beglaubigten Werken behaupten wollen, er habe die Lüfte des Südens geathmet? Und nun auf Tafeln, welche im Uebrigen die schlagendsten Kennzeichen an sich tragen, sie seien Johann nicht zuzuschreiben, naturgetreu südliches Baumwerk vorkommt, soll dies als Beweisgrund gelten, daß Hubert die Alpen nicht überstiegen! War doch der ältere Rogier, Hubert's Schüler, in späteren Jahren gleichfalls in Rom. Und was wissen wir überhaupt denn von Hubert's Lebensschicksalen? Selbst seine sogenannte Erfindung der Oelmalerei steht der Jahreszahl nach viel weniger fest, als man gemeinhin annimmt. Vasari allein, für die flandrische Schule kein sicherer Gewährsmann, verlegt sie in's Jahr 1410, und van Mander meint, seinen Erkundigungen zufolge, sei dies Jahr das

Die Tränke.

Originalradirung von R. Koller.

rechte. Der neue Versuch mit dem besseren Bindungsmittel das genauere Detail reicher und leichter auszuführen, kann ebensosehr weit früher fallen, und nach dem Versuch und der Einübung auch das Suermondt'sche Bild, das Reife und Jugendlichkeit noch am meisten verknüpft. Die Entstehungszeit dieses Madonnenbildes ist aber nicht nur den Genter Tafeln, sondern in gleichem Grad einem anderen Werke gegenüber wichtig, das man für Hubert's Arbeit hält, den „Wassern des Libanon" zuerst in Valencia, jetzt in Madrid. Grundgedanke und Komposition, Charaktere, Tracht, Ausdruck und Stellungen stehen dem Genter Altar zu nahe, um zwischen der Ausführung beider einen langen Zwischenraum glaublich zu lassen. Dennoch trennt beide nach Eastlake's Versicherung der Farbenton, dem in den Wassern des Libanon der Ernst und die Tiefe auffällig abgeht. Nun bildet zwar Hubert die Farbenkraft der Suermondt'schen Tafel im Genter Bild selber bereits auf den Außenflügeln in's Tageshellere freier aus und sucht das bräunliche Glühen durch leise Kühlung im Licht vornehmlich zu sänftigen. Der Grundton der Wasser des Libanon würde immer nach dieser Seite jedoch eine größere Abweichung bleiben, als mit Hubert's naturgemäßen allmäligen Entwickelungsschritten verträglich scheint.

Ob sich auch diese Frage vielleicht durch die Annahme lösen läßt, daß dem Hubert nur die Komposition des Madrider Hauptwerks, die Ausführung jedoch einem späteren Schüler zugehöre; ob andere Annahmen den Thatbestand besser entsprechen, lasse ich für diesmal dahingestellt. Ich kenne die „Wasser des Libanon" nur aus einer zwar treuen, doch für solche Entscheidung ungenügenden Durchzeichnung. Wie vieles muß überhaupt noch durch archivarische Forschung und scharf eindringendes Kennerauge begründet werden, bevor dieser ganze Meinungszwiespalt zum sicheren Ausgleich gelangen kann!

Für jetzt aber bleibt mir, ich wiederhole es, die Ueberzeugung in voller Kraft, daß von allen Meistern der altflandrischen Schule, soweit sie bekannt sind, das Suermondt'sche Bild ausschließlich demjenigen zukommen kann, der das Gelungenste auf den Genter Tafeln gemalt wie erfunden hat. Unerweisbar dagegen und widersprechend erscheint mir die alte und neue Behauptung, Johann, statt des ältern Hubert, sei dieser hervorragendste Meister gewesen.

H. G. Hotho.

Die Tränke.

Radirung von **Rudolf Koller.**

Wenn man am rechten Ufer des Zürichsees die Landstraße, die dicht von freundlichen Wohnhäusern eingefaßt ist, eine halbe Stunde weit von der Stadt verfolgt, so kommt man über einen Bach, der sich von links her aus einer waldigen Schlucht in den See ergießt. Geröll, Kiesgrund, vereinzelte Weiden bezeichnen das unregelmäßige Bette des kleinen Gewässers, dessen Umgebung durch wellenförmige Erhöhungen des Terrains, durch Schilf und Gestrüpp inmitten einer weit und breit jedes Fleckchen benutzenden Kultur einen naturwüchsig malerischen Eindruck macht. Eine Landzunge streckt sich scharf in den See hinein; man nennt sie bezeichnend das Zürichhorn. Auf diesem Fleckchen hat man an allen klaren Tagen ein entzückendes Bild: vor sich den See, jenseits von dem niedrigen Waldrücken des Sihlthales und dem höheren langgestreckten Kamm des Albis mit seiner Uetlikuppe begränzt, links aber weithin gedehnt das majestätische Panorama der Alpen, unter denen die breite Masse des Gleinisch wie eine Felsenburg aufragt. Aber auch an trüben Tagen, wo

der Föhn die Fernen verhüllt und die näheren Berge fast unheimlich dicht vor das Auge rückt, wo der See seine schäumenden Wogen über das Ufer wirft und seine energischen Bewegungen durch ebenso energische Farbenwirkungen begleitet, ist dieser Platz wohl geeignet, dem Freunde landschaftlicher Schönheit Genüge zu bieten.

Aber der Ort ist nicht bloß zum Genießen, er ist noch mehr zum Studium der Natur wie geschaffen. Das hat auch der Künstler gedacht, den wir dort im Freien mit Pinsel und Palette eifrig handtieren sehen. Um ihn her weiden einige stattliche Kühe, die er mit kühnen, raschen Strichen auf die Leinwand bringt. Treten wir näher und schauen wir ihm über die Schulter, so haben wir vielleicht das Bild vor uns, das er in einer eigenhändigen Radirung für die Freunde unsrer Zeitschrift zu wiederholen die Güte hatte. Rudolf Koller ist sonst nicht der Mann der Radirnadel; nur ausnahmsweise bis jetzt hat er sie geführt, und um so höheren Werth hat die Aufopferung, mit der er, unsren Bitten nachgebend, uns in den Stand setzte, den Lesern ein so seltenes Blatt vorzulegen. Um so mehr, da die schöne, wirkungsvolle Komposition uns die Art und Richtung seiner Kunst deutlich erkennen läßt.

Kann es ein einfacheres Motiv geben? Ein paar Kühe stehen dicht gedrängt im Wasser, in der ruhigen, fast passiven Weise dieser Thiere ihren Durst löschend. Die eine neigt eben den Kopf zum Wasserspiegel, scheint dabei aber gleich ihren Gefährtinnen mit dem den Wiederkäuern so eigenen trägen Blick den Maler zu mustern. Eine andere geht zum Ufer und wird sich vielleicht den beiden auf der Höhe des hügeligen Raines stehenden zugesellen, die den Genuß einer weiten Aussicht vorgezogen haben. Hütende Kinder sind im Schatten des Gebüsches am Uferrand gelagert. Aus diesen bescheidenen Elementen hat der Künstler ein Bild geschaffen, das den Beschauer wohlthuend mit der behaglichen Stimmung eines in sich befriedeten Naturdaseins erfüllt. Nichts ist hier arrangirt; die harmlosen Vierfüßer sind keinem Gesetze idealer Linienführung unterworfen; die Gruppirung erscheint so, wie der Zufall sie eben bietet. Und doch haben wir keinen geistlosen Daguerreotypisten; ein ächter Künstler vielmehr hat verstanden, durch die Abstufung der Töne, durch Licht und Schatten, durch die feine Beobachtung und Wiedergabe der Luftwirkung ein stimmungsvolles Werk zu schaffen, das ganz sein Eigen ist. Wie schön ist die Hauptgruppe im Vorgrunde durch den helldunklen Uferhang für sich malerisch geschlossen! Wie lebendig rundet und stuft sie sich ab vom lichtesten Weiß bis zum sattesten Schwarz! Wie kräftig trägt der helle Wiederschein im Wasser zu diesen Kontrasten bei und wie belebt die kleinere Gruppe in der Ferne noch das Ganze, ohne die treffliche Koncentration irgend abzuschwächen! Man sieht sofort, daß man es mit einem Maler zu thun hat.

Um uns davon vollends zu überzeugen, begleiten wir den Künstler zu seinem nahen Atelier. Das Haus liegt, von einem Garten, Rebgelände und Weidegrund umschlossen, dicht am See. Eine Pappelgruppe am Eingang gehört wesentlich mit zur landschaftlichen Physiognomie. Ueber dem Wohnhause schließen sich zwei große Ateliers mit dem schönsten Licht an; das eine derselben so eingerichtet, daß der Künstler seine vierfüßigen Modelle direkt aus dem anstoßenden Stalle hineinbringen lassen kann. Die Wände rings mit Skizzen, Entwürfen und Studien aller Art bedeckt. Das Talent und der Fleiß ringen hier um die Palme. Die Studien umfassen das Thierleben, namentlich das der Wiederkäuer in den mannigfaltigsten Darstellungen; aber auch die Landschaft und die menschliche Figur kommen zum vollen Rechte. Prachtvoll vor Allem sind die zahlreichen Studien nach Rindern und Kühen; meisterhaft, mit erstaunlicher Kraft und Wahrheit, oft in voller Lebensgröße und mit einer Gewalt der Farbenwirkung, daß man fast davon betroffen wird. Es ist eine realistische Kühnheit, eine Breite und Freiheit der Behandlung und doch dabei eine

so unerschöpfliche Fülle der feinsten Detailschilderung, daß man über die wahrhaft geniale Schärfe der Beobachtung staunen muß. Koller malt seine Thiere in demselben Geiste etwa wie sein Berner Landsmann Jeremias Gotthelf die Menschen zeichnet. Dieselbe wunderbare Treue, Sicherheit und Kühnheit der Auffassung, dieselbe Tiefe der eingehendsten Betrachtung, dieselbe Scheu vor schönseliger Weichlichkeit. Wie die moderne Dorfgeschichte die Bauern, so hat oft die moderne Thiermalerei die ehrlichen Vierfüßer zu Trägern zarter Idyllen gemacht. Nichts davon bei Koller. Wenn uns auf manchen Bildern die Kühe und Schaafe fast frisirt, geschminkt und parfümirt vorkommen, wehmüthig schön gruppirt in Landschaften mit den bekannten violetten Bergen und dem rosigen Abendhimmel, so verschmäht Koller diese Theaterkünste und giebt die Thierwelt so einfach derb, wahr und, wenn wir so sagen dürfen, ungeleckt, wie die Natur sie bietet. Aber er fällt nicht in das andre Extrem, welches im Häßlichen die Spitze der Kunst, den Gipfel des Schönen erblickt und sich am Zottigen, Verkümmerten, wohl gar Verkrüppelten weidet. Seine Thiere vielmehr sind, wenn auch nicht immer Prachtexemplare, so doch stets kräftig und vollkommen entwickelte Typen ihrer Gattung. Das Raçenhafte ist so bestimmt an ihnen ausgeprägt, daß man bedauert, nicht zugleich mit dem Verstande des Landwirths und Viehkenners ihnen gerecht werden zu können.

Wie die Staffage, so die Landschaft. Sie giebt in der Regel bei dem meist bedeutenden Maßstab seiner Darstellungen nur die nächste Umgebung, mit geringem Mittelgrund, fast nie eine tiefere Ferne. Für die begehrlichen Leute, welche zu einer schön stilisirten Viehgruppe noch eine planvoll aufgebaute Landschaft, wo möglich mit Wasserfällen, herrlichen Baumgruppen und einem Blick auf ein halb Dutzend Schneeberge, wenn es irgend angeht mit etwas Alpenglühen verlangen, für diese Gletscherphilister, welche den Werth einer Landschaft nach der Elle und dem Scheffel messen, ist bei Koller nichts zu holen. Vielleicht ein Waldgrund mit einigen Kernbäumen, manchmal selbst das kaum; am liebsten ein eng geschlossener Horizont, mit sparsam bewegten Linien, aber reichlichem Futter und etwa hie und da einer knorrigen Weide. Das ist Alles.

Und selbst dabei ist der Künstler im Laufe seiner Entwicklung immer bewußter vom Reicheren zum Einfacheren vorgeschritten. Seine früheren Arbeiten erkennt man leicht an der opulenteren Fülle des Entwurfs, an dem wohl hie und da noch etwas Absichtsvollen der Gruppirung, vollends an der frappanten Kraft und Frische der Farben. Das Gras ist so grün, wie man es nur auf den schweizer Matten und in englischen Parks antrifft, nicht zu grün freilich für die glücklichen Kostgänger der Natur, die sich darin herrlich behagen, aber vielleicht etwas zu grün für den Menschen, wenigstens für das feiner organisirte künstlerische Auge. Und doch haben diese früheren Arbeiten Koller's gerade in der schier überströmenden schöpferischen Energie etwas mächtig Anziehendes, als läge der Glanz ewigen Frühlings, unvergänglicher Jugendfreude auf ihnen. In den letztverflossenen Jahren, namentlich seit einem Aufenthalt in Paris, ist der Künstler zu einem gedämpfteren Farbenton, zu einfacherer Anlage übergegangen. Es ist seinem scharf beobachtenden Blick wohl nicht entgangen, wie sehr die heutige Kunst von dem Zirkel geplagt wird. Vor lauter Streben nach Schönheiten geht die Schönheit zu oft verloren. Man packt in ein paar Quadratschuh so viel fein ersonnene Motive, daß das Eine dem Andern den Weg und die Wirkung verdrängt, und Alles ist schließlich so gesucht und herausgeputzt, daß es eben dadurch herzlich gleichgültig wird.

Obwohl Koller durch seine gesunde Natur und seinen richtigen künstlerischen Takt vor diesem Zuviel stets bewahrt geblieben ist, hat er doch eine noch größere Zurückhaltung in den Motiven wie in der Färbung sich zum Gesetz gemacht, und gerade aus dieser seiner

silbergrauen Epoche, die der grünen gefolgt ist, schreibt sich eine Anzahl von Bildern, die durch Feinheit der Luftstimmung und Anspruchslosigkeit der Haltung sich als die gereiften Früchte eines unablässig nach höherer Vollendung ringenden Strebens darstellen. Und wie einfach sind die Motive! Da wird ein gelblich graues Rind langsam grasend von einem kleinen Mädchen, das lesend in ein Buch vertieft ist, am Seile nachgeführt; rings Gebüsch und alles so heimlich, still und weltabgeschlossen. Dort wäscht eine Bauerndirne am Bach, neben ihr spielt ein nacktes Kind, das plötzlich erschrickt, weil ein paar Kühe durstig zum Wasser sich herabdrängen. Ein flaches Wiesenland mit einigen Weiden bei wolkigem Himmel macht die ganze landschaftliche Umgebung aus. In den meisten dieser jüngeren Bilder liebt Koller bedeckten Himmel und jenen gedämpften Luftton, der wohl die Ferne verhüllt, aber uns um so ungetheilter am Einfachen und Nahen erfreuen läßt.

Doch wir wollen keine Beschreibungen von Bildern machen. Lieber geben wir einige Notizen über unsern Künstler, zumal man ihn leicht für einen Mann des höheren Lebensalters halten könnte, da wir von seinen verschiedenen Epochen gesprochen haben. Rudolf Koller steht noch in den Dreißigern; 1828 wurde er in Zürich geboren. Ein tüchtiger Künstler, der Landschaftsmaler Ulrich dort, war sein erster Lehrer. Dann studirte er auf der Düsseldorfer Akademie, nachher in Belgien, Paris und München, und jetzt lebt er in rüstigem, fruchtbarem Schaffen in seiner Vaterstadt, die in ihm einen ihrer vorzüglichsten Künstler zu schätzen hat. Mehr als alle Schulen hat ihn offenbar die Natur selbst in ihre hohe Schule genommen. Er hat den offenen Blick für das Reale, Gesunde, Urwüchsige, der dem Schweizervolk eigen ist. Wo sich diese nationale Gabe mit hohen künstlerischen Anlagen verbindet, — was in der Schweiz dann und wann, wenn auch nicht eben häufig vorkommt, — da erzeugt sich eine Kunst, die durch besonders markige, gediegene Schöpfungen hervorragt. **W. Lübke.**

Der Raub der Polyxena.

Gruppe von **Pio Fedi.**

Mit Abbildung.

Am 14. December v. J., einen Tag vor Eröffnung des letzten italienischen Parlaments, fiel die Bretterhülle von Pio Fedi's Kolossalgruppe, Raub der Polyxena, die zur Seite des Palazzo vecchio, in der Loggia dell'Orcagna, ihre Aufstellung gefunden hat. Es war vielleicht nicht ohne Absicht, daß man fast gleichzeitig mit der Eröffnung einer neuen politischen Aera für Italien gleichsam als Pendant ein Zeugniß wiederauflebender Kunst den Blicken des Publikums enthüllte. Und in der That, dasselbe begeisterte Wollen, dasselbe frische Leben spricht sich in diesem Kunstwerke, wie in den gegenwärtigen politischen Bestrebungen Italiens aus. Hoffen wir, daß für die Mängel des staatlichen Lebens in diesem Lande nicht ebenfalls Analogien in dem Kunstwerke zu finden sind! Da das deutsche Publikum im Allgemeinen von der Kunst des modernen Italiens wenig Kenntniß nimmt, so dürfte es nicht unwillkommen sein, über das Wesen und Leben dieses Meisters hier etwas Näheres mitzutheilen.

Professor Pio Fedi, der Schöpfer des Werkes, ward zu Viterbo im Jahre 1815 geboren. Sein Vater war gebürtig von Arezzo in Toskana. Zudem brachte Fedi von der frühesten Kindheit (vom ersten Lebensjahr) an die meiste Zeit seines Lebens in Florenz zu, so daß er

Der Raub der Polyxena.

Marmorgruppe von Pio Fedi an der Loggia des Orcagna zu Florenz.

Verlag von E. A. Seemann.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

sich als Toskaner betrachtet. Sein Wesen ist schlicht und ruhig, herzgewinnend, freundlich und kindlich bescheiden. In seiner Entwickelung hatte er mit vielen Nöthen und Entbehrungen zu kämpfen, da seine Eltern fast unbemittelt waren. Als Knabe arbeitete er bis zu seinem 16. Jahre bei einem Goldschmidt am Ponte vecchio zu Florenz; dann wandte er sich der Kupferstecherei zu und machte für diese Kunst im Jahre 1838 auch in Wien seine Studien, wo er die Akademie besuchte und in den Galerien des Belvedere und Schwarzenberg zeichnete. Darauf nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, mußte er in Folge von Augenleiden die weitere Ausübung seiner Kunst aufgeben. Seine Jugendprodukte in derselben zeichnen sich durch Fleiß, feine Strichführung und Weichheit der Behandlung aus.

Nach schweren inneren Kämpfen widmete er sich jetzt der Bildhauerei; nur vermöge seines Selbstvertrauens und seiner Energie konnte er es wagen, trotz seiner Mittellosigkeit eine so kostspielige Laufbahn anzutreten. Er besuchte die Akademie der Künste zu Florenz, wo er für Zeichnungen nach antiken Reliefs, sowie für Zeichnen und Modelliren nach dem Nackten mit Prämien und mit einem Stipendium für den Aufenthalt in Rom belohnt wurde. Schon die geringe Summe, die ihm hiermit zur Verfügung stand, wies ihn in Rom darauf hin, auf alle Zerstreuungen zu verzichten, äußerst sparsam und zurückgezogen zu leben und einzig seinen Studien in der Antike und Anatomie eifrig nachzugehen. Als Früchte seiner Thätigkeit konnte er bereits von Rom aus mehrere Versuche nach Florenz schicken: Christus, welcher den Fallsüchtigen heilt, St. Sebastian und Kleopatra, sämmtlich in der Florentiner Akademie aufgestellt. Nach Florenz zurückgekehrt, hatte er (im Jahre 1846), im Auftrage Leopold's II. von Toskana, für zwei Nischen an den Uffizien die Standbilder Niccolo Pisano's und Andrea Cisalpina's, des Entdeckers des Blutumlaufs, auszuführen. Beide sind über Lebensgröße im Kostüm ihrer Zeit dargestellt. Sie sind sehr fleißig gearbeitet und zeigen einen einfachen und klaren Faltenwurf. Im Jahre 1849 erhielt Fedi von demselben Monarchen den Auftrag, eine Gruppe zu bilden, die Pia di Tolommei und Nello della Pietra darstellte. Der Künstler hielt sich dabei an Dante, Purg. V. 133 und an Sestini's Bearbeitung der Legende der Pia, I, St. 34. Die Gruppe mißt nur halbe Lebensgröße.

Im J. 1852 bildete Fedi für den russischen General Swoff eine lebensgroße Gruppe: der Schutzengel, der die Seele der verblichenen Tochter des Generals gen Himmel führt. — In das Jahr 1856 fällt die Kolossalgruppe von 2 Figuren, die im Auftrage des Marchese von Torrigiani ausgeführt, in antikem Gewande den Marchese Pietro Torrigiani darstellt, gestützt auf die Linke seines Sohnes, der den Lorbeerkranz des Ruhmes in der rechten Hand hält. Diese Gruppe steht als Einnerungsdenkmal im Garten der Familie. Hier tritt uns ein komplicirter Gedanke entgegen, der schon an die Allegorie streift. — Andere Werke Fedi's sind entschieden allegorischen Inhalts. So die Kultur Toskanas, eine Frau über Lebensgröße in antiker Gewandung, ausgeführt im Auftrag des Prinzen Carignan. Den linken Arm stützt sie auf eine Leier, woran sich ein Amor, vielleicht als Genius der Anmuth, anklammert. Die Leier ist mit Pergament überspannt, auf welches sie mit dem Griffel in der rechten Hand die Worte geschrieben hat: Consegno del popolo Toscano, 27. Aprile 1859. — 15. Marzo 1860, voti per l'unio alla Monarchia costituzionale. In der Linken hält sie einen Kranz. Die mit Pergament überklebte Leier soll vielleicht einen besonderen Gedanken ausdrücken, ist aber dennoch nicht nach unserem Geschmack. — Geradezu geschmacklos aber wagen wir eine im Jahre 1861 in Lebensgröße ausgeführte Allegorie zu nennen, die „Hoffnung, welche die Liebe nährt“: ein weiblicher Genius streckt den Arm empor, um einem kräftigen Amor von 15 Jahren, mit langen Flügeln, der eben herangeflogen ist, den Busen zum Säugen anzubieten. Sein Mund berührt schon ihre

Brust, während sie mit dem linken, ebenfalls erhobenen Arm die Spitze eines seiner Flügel umbiegt. Wie zart auch die jugendlichen Leiber gebildet sind, die Idee ist unschön, ja unnatürlich. Auch sind Beider Stellungen zu momentan und zufällig. — Aehnliche allegorische Darstellungen sind folgende:

Die „Liebe, welche die Seele aufrichtet". Psyche liegt am Boden und streckt dem Amor anmuthig den Arm entgegen, der auf sie zukommt, ihr zuredet, und sie emporzieht. — Ferner: „Amor, der Jupiter und Erde beherrscht". Er sitzt lachend auf dem Adler des Weltenbeherrschers und schwingt statt der Blitze desselben seine Pfeile. — Dann der Genius des Fischfangs: ein Knabe, der in graziöserer Haltung, als sie in Wirklichkeit sich eignen möchte, ein Netz aus dem Wasser zieht. Am Netz ist jede Masche ausgearbeitet.

Alle diese Allegorien sind gesucht und geben sich meistens ohne Erklärung nicht leicht zu erkennen; die Formen und Stellungen sind wohl fein und anmuthig, letztere aber oft zu momentan. Das schönste, herrlichste und in der Idee einfachste Werk dieser Richtung ist „die heilige Poesie", eine Frau mit begeistert zum Himmel gewandtem Antlitz von hoher Schönheit, bekleidet mit antikem Gewande von edlem, einfachem und charaktervollem Faltenwurf. Die Statue schmückt jetzt das Museo municipale von Verona.

Außerdem hat Fedi eine Reihe Porträtbüsten von lebendigem Ausdruck geschaffen, worunter vorzüglich durch feine Belebung die Büste einer Französin mit niederer Stirn und lebenslustigem, leichtfertigem Antlitz anspricht. Die Haare sind ängstlich der Natur nachgeahmt. Es ist eines der neuesten Werke Fedi's.

Den ersten Rang unter seinen Schöpfungen behauptet jedoch durch Großartigkeit der Konception sowie durch Sorgfalt und Schönheit der Ausführung die überlebensgroße Gruppe: Der Raub der Polyxena.

Als Fedi im Jahre 1855 das Gypsmodell in seinem Atelier ausstellte, war alsbald ganz Florenz, Einheimische und Fremde, von Bewunderung erfüllt. Am 17. Juni 1855 ward von der „Società promotrice delle belle arti" daselbst ein Komité gebildet, das durch Eröffnung einer Subskription die Mittel zur Ausführung einiger anderer Kunstwerke und besonders der Gruppe Fedi's herbeischaffen sollte, welche letztere man der Stadt Florenz zu schenken und an öffentlichem Platze aufzustellen gedachte.

Am 19. Mai 1856 lud ein Manifest dieser Kommission zur Subskription ein, welche 3 Monate dauern sollte. Waren bis Ende dieser Frist statt der beabsichtigten 100,000 Paoli = 56,000 Frcs. nicht mindestens 85,000 Paoli = 47,600 Frcs. eingelaufen, so wurde das Unternehmen aufgegeben und den Subskribenten ihr Beitrag zurückgestellt. Während diese Subskription noch im Gange war, erschienen schon zahlreiche Aufsätze und Gedichte über die Gruppe; sogar in der Bostoner Abendzeitung ward sie besprochen.

Dennoch scheiterte das Unternehmen. Allein es bildete sich schnell ein neues Komité, und von diesem wurden am 21. Februar 1857 im Monitore Toscano die bisherigen Subskribenten eingeladen, ihre Beiträge nicht zurückzuziehen, sondern einer neuen Subskription, die 1 Jahr währen sollte, zuzuwenden. Zugleich wurde an den Patriotismus und Kunstsinn der Florentiner appellirt. Auch Fedi erhielt vom Komité ein Ermunterungsschreiben, an der Vollendung seines Werkes fortzuarbeiten.

Die Begeisterung war zwar nicht erloschen, wie die fortwährend neu auftauchenden Gedichte und Aufsätze bewiesen, allein dennoch fehlten nach Ablauf des Termins auch dieser Subskription an der beabsichtigten Summe von 13,000 Francesconi abermals 2000 Francesconi = 11,200 Frcs. Fedi legte dieselben aus eignen Mitteln hinzu, um nicht wiederum ein Unternehmen scheitern zu lassen, dem er aus Patriotismus glänzende andere Aussichten geopfert hatte. So hatte er ein Anerbieten des Herzogs von Manchester ausgeschlagen,

wonach er für die in Marmor ausgeführte Gruppe 5000 £ erhalten sollte. Ebenso wies er Herrn Rivoltella von Triest ab, der ihm sein Werk für eine hohe Summe abkaufen wollte.

Durch Fedi's letztes Zuthun kam also das Projekt des Komités zur Ausführung und wurde das Kunstwerk der Stadt Florenz gesichert. Am 11. März 1858 schloß nun auch jene Kommission einen festen Kontrakt mit Fedi, dessen Hauptbestimmungen folgende sind: Die Gruppe soll ein Drittel über Lebensgröße aus einem einzigen Block von karrarischem Marmor gebildet werden. Für die Beschaffung des Blocks, die Kosten der Arbeit und die Aufstellung der Gruppe an ihrem Standort, der ein öffentlicher sein soll, erhält Fedi jene 13,000 Francesconi = 74,800 Frcs. Ersatz. Sobald der Block in seinem Atelier angelangt ist, soll Fedi unverzüglich an die Arbeit gehen. Hat er binnen 6 Jahren die Gruppe nicht vollendet, so ist das Komité aller Verbindlichkeiten entledigt. Das Modell steht erst nach Vollendung der Gruppe dem Künstler wieder zu anderweitiger Verfügung frei. Der Ort für die Aufstellung seines Werkes soll dem Künstler angezeigt werden, wenn er dasselbe aus dem Block gemeißelt und die dunkeln Partien (Schatten, Zwischenräume) angelegt habe, damit er denselben nachher noch die besondern Effekte für die bestimmte Lokalität geben könne.

Am 1. December 1859 gelang es Fedi, in Carrara bei den Gebrüdern Corsi einen geeigneten Block von 150,000 *tl.* anzukaufen. Wegen des Eisenbahntransports mußte er ihn auf 60,000 *tl.* reduziren lassen und brachte ihn am 24. December über Faenza und Livorno glücklich nach Florenz.

Am 2. Januar 1860 legte der Künstler die erste, im Februar 1865 die letzte Hand an die Gruppe. Im März und April, beim Dantefest, lockte freier Zutritt ununterbrochen Schaaren von Bewunderern in Fedi's Atelier. Abermals wurden ihm die verschiedensten glänzenden Anerbietungen gemacht. Er wies jedoch eine Professur sowohl in Mailand als in Bologna ab, um stets eigenhändig an seinem Werke arbeiten zu können. Später bot ihm ein Mr. Woods von New-York 25,000 Dollars gegen eine Wiederholung der Gruppe für den Centralpark seiner Vaterstadt an. Fedi schlug sein Anerbieten aus. Kurz darauf versprach ihm ein Bürger Bostons 50,000 Dollars für eine Kopie, die er unter einem Schutzgebäude in Boston aufzustellen gedachte. Auch hierauf konnte Fedi wegen seines Kontraktes nicht eingehen.

Da man versäumte, ihm zur verabredeten Zeit den für die Aufstellung der Gruppe bestimmten Ort anzugeben, so arbeitete er fort, auf die Loggia des Orcagna sein Augenmerk richtend. Als er aber mit seinem Werke zu Ende gekommen war, entstand ein langwieriger Kampf in Betreff dessen Aufstellung. Viele sprachen für jene Loggia, andere dawider. Endlich wurde für diese Ruhmeshalle florentinischen Kunstsinnes entschieden, indem Fedi selbst die Stimmen derer, die seinen Wunsch begünstigten, sammelte. Durch eine Urkunde wurde ihm sodann die vollständige Zufriedenheit des Komités zu wissen gegeben. Das Postament lieferte das Municipio, so daß im Monat Oktober die Statue aufgestellt und im December enthüllt werden konnte.

Den Gegenstand seiner Darstellung hat Fedi dem Virgil und Euripides entnommen, und ihre verschiedene Erzählung durch eine Idee zu vereinigen gewußt. Die benutzten Stellen der beiden Dichter sind folgende: Virg. Aen. II. V. 505—559. Euripides, Hecuba V. 391 f. Letztere Stelle ist an der Basis der Gruppe eingemeißelt. Sie lautet:

ὑμεῖς δέ μ᾽ ἀλλὰ θυγατρὶ συμφονεύσατε,
καὶ δὶς τόσον πῶμ᾽ αἵματος γενήσεται,
γαίᾳ νεκρῷ τε τῷ τάδ᾽ ἐξαιτουμένῳ.

Auch eine Stelle in Dante's Inferno XXX, 13 trug nach Fedi's Aussage zur Belebung seiner Phantasie bei.

Bei Euripides ist es übrigens nicht Pyrrhus, sondern Odysseus, welcher der gefangenen Hekuba die Tochter zum Opfer abverlangt. Fedi hat die beiden in der antiken Ueberlieferung getrennten Scenen zu einer einzigen, doppelt tragischen verschmolzen. Bei Fedi tritt Pyrrhus allein als der Rächer seines Vaters auf und diese Rache ist das ganz bestimmte Motiv seines Handelns, die Idee des Kunstwerks. — Polyxena, die Braut, die Achilleus den Tod brachte, soll nun auch, ob schuldig oder nicht, das Brautgeschenk des Grabes mit ihm theilen. Polites stirbt, weil er sich dagegen wehrt und seine Schwester beschützen will. Hekuba erleidet in ihrem Seelenschmerz die Strafe für ihre Hinterlist, mit der sie Achill in's Verderben lockte. Priamus, der keinen Antheil an des Helden Untergang hatte, kann in der Darstellung weg bleiben. Die Idee des Künstlers ist im höchsten Grade einheitlich und tragisch. Sie ist der Mittelpunkt der Leiden und Leidenschaften, welche für eine jede Person eigenthümlich sind und die Gruppe mit lebhafter Erregung durchdringen, so daß die kräftigsten und schönsten Kontraste, vermöge der gemeinsamen Idee, in Harmonie mit einander stehen.

Dem tiefsten Leiden steht die höchste Leidenschaft gegenüber; des Sohnes blinder Durst nach Rache für seinen erschlagenen Vater, der Schmerz der Mutter, die, weil sie ihre andern Kindern rächte, nun mit dem Verlust ihrer letzten bestraft wird, sind die beiden Pole der Gruppe.

Diesem, aus einem männlichen und einem weiblichen Hauptcharakter bestehenden Paare schließt sich das passivere Paar, Polyxena und Polites an, wovon jedoch beide der unterliegenden Partei angehören. Polites steht einerseits zu Pyrrhus im Gegensatz, als der zarte Jüngling, der dem nervigten Heldensohn erliegt, andererseits bildet er einen ergänzenden Kontrast zu Polyxena: die Jungfrau wagt der feindlichen Gewalt nicht zu widerstehen, der Jüngling stirbt im Kampf gegen letztere. Ebenso stehen sich Polyxena und Hekuba gegenüber: die Jungfrau ergiebt sich, vor Schreck und Scham erstarrt, widerstandslos in ihr Schicksal, die Mutter setzt alle Kräfte des Körpers und der Ueberredung in Bewegung für die Rettung ihres Kindes.

So sind also nicht nur zwei männliche zwei weiblichen, sondern auch bei jedem Geschlecht ein starker einem zarten Charakter gegenübergestellt, so daß die vier Personen in dreifacher Wechselbeziehung zu einander stehen, der Sieger steht gegenüber dem Besiegten, der Mann dem Weibe, Kraft und Reife gegenüber zarter Jugend.

Gemäß den Rollen, welche die einzelnen Personen in dieser Tragödie spielen, sind sie auch räumlich angeordnet. Den Kern der Gruppe bildet Pyrrhus, der wie ein Alles zerschmetternder Blitz von seinen Opfern umringt ist. Wild und stürmisch schreitet er von Hekuba weg, indem er den linken Fuß frevelnd auf den Altar setzt, und so nicht nur durch seine Handlung, sondern auch durch seine Bewegung den Göttern Hohn spricht, deren Altar den Hülfsbedürftigen ein Asyl sein sollte. Mit roher Faust preßt sein linker Arm Polyxena an seine Brust, die im zarten Alter eines kaum zur Jungfrau erblühten Mädchens nicht Widerstand zu leisten vermag und sogar vor der bloßen Berührung ihres Räubers zurückbebt. Voll Scham hält sie den erhobenen rechten Arm vor das flehend gen Himmel gekehrte Antlitz, den linken Arm, der über dem des Pyrrhus herabsank, spannt sie krampfhaft an, ein Symbol ihres tiefen innern, doch hülflosen Widerstrebens. Dieselbe Empfindung giebt sich in den angezogenen Beinen kund. Des Pyrrhus Antlitz ist gegen Hekuba in finsterdrohendem Trotz gewandt. In seinen Blicken lodert nicht das edle Götterfeuer seines

Vaters, nur trüber, verächtlicher Mißmuth lagert auf seinen buschigen Brauen, spricht aus seinen starr aufgerissenen Augen. Die kühn aufgebäumte Oberlippe, die straff angezogene Unterlippe, das feste, runde Kinn erinnern an des Vaters stolzen, doch auch wehmüthigen Mund; nur statt des Stolzes zeigt er blinden Uebermuth, statt der Wehmuth Seelenfinsterniß:

„At non ille, satum quo te mentiris, Achilles
Talis in hoste fuit Priamo, sed jura fidemque
Supplicis erubuit, corpusque exsangue sepulcro
Reddidit Hectoreum, meque in mea regna remisit".

Merkwürdig ist, daß dieser entgötterte Achillestypus eine nahezu getreue Studie nach einem Jüngling von Lucca ist, den der Künstler auf der Straße Milch verkaufen sah. Er redete ihn an, worauf dieser ihn stolz und finster mit seinen Blicken durchbohrte. Er entschloß sich erst dann, Modell zu stehen, als er von Fedi's Fähigkeit überzeugt war. Verfasser hat die Studien-Porträtbüste des jetzt verstorbenen Jünglings mit Pyrrhus' Kopf vergleichen können.

Den rechten Arm hat Pyrrhus erhoben, um mit gezücktem Schwert Hekuba nicht zu morden, sondern zurückzuschrecken. Doch denkt sie nicht daran, zurückzubeben. Den rechten Arm legt sie auf Polyxena's Schenkel, den linken unter des Pyrrhus erhobenen Arm; sie möchte ihr Kind an sich ziehen, Pyrrhus zurückhalten und um Gnade flehen. Doch schon haben ihre Arme und in der Leidenschaft, mit der sie sich auf Pyrrhus stürzt, auch ihre Beine den Halt verloren, sie ist im Begriff, erschöpft über des sterbenden Polites Körper hinzusinken. Ihren Kopf hat sie im schrankenlosen Sturm des Schmerzes zurückgeworfen und in ihrem edeln Matronenantlitz sieht man das Stöhnen ihrer beängstigten Brust ausgeprägt und den Jammer, mit dem sie Pyrrhus zu erweichen sucht, doch vergebens. Auch dieses *Vergebens* spricht ihr Antlitz aus. Im Augenwinkel sind einzelne Thränen zu sehen, ein in Marmor zu realistischer Gedanke.

Vor Hekuba und zwischen des Pyrrhus Füßen liegt Polites mit der eben empfangenen klaffenden Todeswunde am Kopfe. Der letzte Krampf erschüttert seine weiche Gestalt. Die Arme streckt er mit geballten Fäusten hinter sich aus, mit den Beinen macht er einen instinktiven, aber machtlosen Versuch, sich wieder zu erheben. Mit brechendem Blicke muß er der Entführung seiner Schwester zusehen. Seine Oberlippe zieht sich schmerzlich von den Zähnen empor, aus dem halboffenen Mund flieht der letzte Hauch.*)

Wir glauben hiemit dargethan zu haben, daß vom *poetischen* Gesichtspunkte aus die Idee des Kunstwerkes und ihre Verwirklichung durch Leidenschaften und Bewegungen voll Leben, großartig, ja untadelhaft sei.

*) Interessant ist die Vergleichung dieser Gruppe mit einem großen Oelgemälde von Pietro Benvenuti vom J. 1812, das sich im Palazzo Corsini befindet. Dieses Gemälde lehnt sich nur an Virgil an, hat aber dennoch in den Motiven der einzelnen Personen große Aehnlichkeiten mit unserer Gruppe. Pyrrhus tritt auf diesem Bilde mit finsterdrohendem Antlitz und wildschreitender Bewegung, das rechte Knie beugend, auf des Polites Körper. Hier ist Pyrrhus mit enganliegender Rüstung bekleidet. Polites liegt bereits ganz entseelt, mit zurückgestreckten Armen und gedehnter Brust auf dem Rücken, sehr ähnlich wie bei Fedi. Mit dem rechten Arm schwingt Pyrrhus das Schwert, jedoch gegen den schon im Staube liegenden Priamus. Hekuba, bis an die Hüfte mit dem Chiton bekleidet, besitzt im Gesichtstypus, im Haar, im Diadem, in dem Zurückwerfen des Kopfes, in der Haltung der Arme eine überraschende Aehnlichkeit mit der des Fedi. Sie kniet und ist umringt von ihren Kindern, worunter Polyxena wieder die Haltung des Oberkörpers und Kopfes mit der Fedi's fast gemeinsam hat. Statt jedoch nur *eine* Hand vor ihr Antlitz zu halten, befinden sich beide gefaltet davor.

Ein ebenso wichtiges Moment in den bildenden Künsten ist jedoch die künstlerische Behandlung des Stoffes, durch den sie wirken, des körperlichen Raumes. Denn alle Künste wollen ihren Inhalt, die Ideen des Lebens und der Wirklichkeit, nicht nur geläutert, sondern auch in lauterer Form wiedergeben. Die bildenden Künste aber versinnlichen solche Ideen im Raum. Am strengsten befolgt die Gesetze harmonischer Raumbehandlung die Architektur, da diese nicht das Leben selbst verschönert wiedergeben will, sondern einer Abstraktion aus demselben, dem Bedürfniß des Menschen nach künstlich abgeschlossenen und abgegrenzten Räumen Körper und Form verleiht. Malerei und Plastik wollen unmittelbar die Idee des Lebens selbst im Raume darstellen und daher müssen sich hier die strengen architektonischen Forderungen mit der Freiheit des Lebens zu einer neuen Harmonie versöhnen. Die Malerei hat vermöge ihrer Natur nur für einen einzigen Standpunkt Harmonie in der räumlichen Anordnung herzustellen; die Plastik beschränkt sich entweder — bei Reliefs und Statuen für hohle Nischen — ebenfalls nur auf Berücksichtigung eines Standpunktes, oder sie muß, — bei ihren ganz freistehenden Werken — allen Standpunkten Rechnung tragen. Im letzteren Falle muß also ein Kunstwerk dem Beschauer, der es umwandelt, stets Umrisse darbieten, die eine gleichmäßige Vertheilung der Massen zu beiden Seiten der Achse in statischer Beziehung wie in der äußeren Ausdehnung erkennen lassen; die beiden Hälften sollen nicht nur für die Waage, sondern auch für's Auge sich gegenseitig im Gleichgewichte halten; die äußeren Umrisse sollen von beiden Seiten sich möglichst symmetrisch der Achse nähern, um in ihrem Scheitel zusammenzulaufen, und weder durch große Vorsprünge noch Einklüftungen zerstört werden. Meisterhaft hat dieses Gesetz Gian Bologna in seinem Raub der Sabinerinnen beobachtet. Weniger befriedigt in dieser Hinsicht Fedi's Gruppe, ja von hinten betrachtet, läßt sie in störender Weise ihre ganze Masse und Schwere auf den Rand der Basis treten und darüber hinausragen. Stellt man sich halbrechts vorne vor die Gruppe hin, wie es bei der Aufnahme unseres Bildes geschehen, so wird zwar dem Körper Polyxena's durch Hekuba ein Gegengewicht entgegengestellt, allein trotzdem ragt Polyxena's Arm aus den Gesammtumrissen zu sehr hervor und hätte, wenn nicht poetisch, so doch plastisch besser verwandt werden können. Auch bildet sich zwischen Polyxena's Schenkel und Pyrrhus' Knie eine eckige Lücke, die das Gewand nur scheinbar ausfüllt, da es wegen seiner Ueberflüssigkeit kaum bemerkt wird. Endlich bildet des Pyrrhus Schwertgriff mit seinem Arm einen unangenehmen scharfen Winkel.

Ein zweites Erforderniß bei einem plastischen Werke ist, daß dasselbe innerhalb seiner Umrisse eine möglichst kompakte Masse bilde, und nicht zu viel Luft durchscheinen lasse. Auch hiefür giebt Gian Bologna ein treffliches Muster in seinem Raub der Sabinerinnen, während bei Fedi's Gruppe eine Lücke zwischen den Beinen des Pyrrhus abermals nur nothdürftig mit Gewand ausgefüllt ist und von vorn rechts der Gruppe den Anschein eines Mangels an festem Halt giebt.

Ebenso soll auch innerhalb der äußeren Umrisse eine möglichste Linienharmonie herrschen. Fedi's Gruppe, von vorn gesehen, läßt zusehr eine Richtung von links nach rechts in den Linien vorwalten, ja Hekuba's ganze Gestalt beschreibt ein gegen die Basis geneigtes Parallelogramm.

Doch mit diesen abstrakten Liniengesetzen begnügt sich die Plastik nicht, sondern sie hat auch Forderungen in Betreff der Anordnung und Detailausführung des darzustellenden Gegenstandes selbst zu erfüllen. Die Bewegungsmotive müssen klar erkannt und gesehen werden, bei einer Gruppe darf eine Person nicht die andere verdecken, es muß nicht jede Person einen eigenen Standpunkt verlangen, sondern womöglich sollen alle zugleich und von allen Seiten eine schöne Wirkung thun und klar und vollständig dem Blicke sich offen-

baren. Oder mindestens soll doch ein Standpunkt alle Personen vereint in ihrer vortheilhaftesten Stellung erscheinen lassen.

Auch in Erfüllung dieser Forderung trägt Gian Bologna über Fedi den Sieg davon. Bei Fedi verdecken oft die Figuren einander und jede verlangt einen besonderen Standpunkt.

Tritt man vorne vor die Gruppe hin, so stellt sich Pyrrhus in seinem Hauptmotiv, dem stürmischen Schrecken, am schönsten dar, dagegen ist Polyxena's Arm unsichtbar, von Hekuba sieht man zuviel. Von halbrechts verbessert sich Hekuba's und Polyxena's Stellung, dagegen erscheint des Pyrrhus Bein nur noch in einer wenig bezeichnenden Verkürzung. Von ganz rechts sieht man von Polites nur ein Bein, von Hekuba den Kopf. Von hinten treten in schönem Linienschwung des Pyrrhus Rücken und Lenden hervor, dagegen von Hekuba und Polyxena zu seinen beiden Seiten nur verworrene Gewänder. Von links zieht den Blick am meisten derselbe Gewänderschwulst der Hekuba auf sich, von Polyxena und Polites sieht man gar nichts. Endlich kann Polyxena's Gesicht nur in der Vogelperspektive gesehen werden.

Ferner darf kein zu schroffer Widerspruch zwischen der Starrheit des Steines und einer zu momentanen Bewegung entstehen. Für zu momentan aber hält der Verfasser sowohl das Schweben der Beine des Polites in der Luft in Folge seines Todeskrampfes, als auch den gänzlichen Mangel an Halt in der Gestalt der Hekuba. Denn ihre Hände liegen nur lose auf der Tochter und des Pyrrhus Körper auf, ihre Beine sind mit ihrem Leibe zu sehr seitwärts gezogen. Sie muß sogleich fallen. Dies bringt zwar großes poetisches Leben in das Werk, aber keineswegs plastischen Abschluß, man sieht nicht, wie sich dasselbe aus seiner schwierigen Stellung heraus auflösen wird. Ein plastisches Werk kann und soll Bewegung darstellen, aber in einem ihrer kurzen Ruhepunkte, deren Zahl keineswegs beschränkt, sondern für den Genius unendlich ist. Was höchst poetisch ist, kann höchst unplastisch sein.

Was endlich die Detailausführung betrifft, so entspricht dem schon erwähnten herrlichen Ausdruck der Köpfe die Sorgfalt und Vollendung in der Anatomie des Körpers der Figuren. Pyrrhus zeigt seinem Charakter gemäß kräftige Muskeln und Sehnen. Besonders schön ist seine Brust, etwas zu sehnig sein Hals, nicht ganz ausgeführt einzig sein Arm, der das Schwert schwingt. Polites' weiche, runde Formen sind am schönsten ausgeführt, besonders ein Ellenbogen desselben. Ebenso sind Polyxena's und Hekuba's Körperformen entsprechend deren Charakter behandelt.

In Bezug auf die Verhältnisse der Figuren ist die Gruppe von Fachleuten mit Recht gerühmt worden. Die Haare hat Fedi zu detaillirt und naturgetreu nachgeahmt, so daß darüber die Eintheilung nach Hauptpartien, die im Ganzen und in die Ferne wirken, verloren ging. An dem nämlichen Fehler leidet die Gewandung; zu viele feine und kleine Falten machen dieselbe unruhig und verworren und zerstören den Charakter. Besonders ungünstig erscheint Hekuba's Gewand. Ein Schleier, der vom Kopf auf ihre linke Schulter fällt, ist wegen seiner fasrigen Ausarbeitung nicht vom Haar zu unterscheiden, zumal er mit demselben in Berührung steht. Das Gewand, das von der Hüfte an ihre Beine bedeckt, bildet ein wahres Chaos, ein sturmbewegtes Meer von feinen oder tiefen Falten, welche die Gestalt der Beine vollständig verbergen, trotzdem oder weil sie vollständig mit denselben parallel laufen, während doch die Wolle wegen ihres geringen Haltes in sich auch einige senkrechte Falten hätte werfen sollen.

Die ganze Verwendung der Draperie ist zu abstrakt, akademisch. Höchstens ist es möglich, die Gewänder, welche Hekuba und Polyxena von den Hüften an bekleiden, Chitone

zu nennen, schwerlich kann man dagegen die ungeheuren Tücher, die dem Pyrrhus und Polites beigegeben sind, mit einem antiken Namen bezeichnen, vielmehr tritt ihr Zweck als Draperie zu deutlich und ausschließlich hervor. Und zwar ist dieser Zweck hier vorzugsweise der des Lückenausfüllens, wenigstens bei des Pyrrhus Gewand. Oder wenn noch eine andere Absicht als die des Drapirens in diesen Gewändern liegen soll, also die des Bekleidens, warum sind wohl dann Beiden ihre Mäntel entglitten? Konnten sie dieselben nicht mit Spangen befestigen? Oder ist es wohl bequem für einen Krieger, sich in ein loses Tuch zu hüllen, das bei der nächsten Gelegenheit herunterfällt? Die Alten pflegten ihre Helden entweder ganz nackt oder in anschließender Rüstung darzustellen, welche die Körperformen nicht verdeckt; nur auf Reliefs gaben sie ihnen gern auch die Chlamys oder das Himation bei. Auch glaubten die Alten nicht die Anatomie zu beeinträchtigen, wenn sie zum Schwert auch eine Scheide beifügten. Auf dem Bilde im Palast Corsini trägt Pyrrhus eine anschließende Rüstung, ohne daß deshalb seine Muskeln für das Auge verloren gingen. Bei Fedi ist es überdies schwierig, ja ohne des Künstlers Angabe unmöglich, zu entscheiden, wem das Gewand, das von Pyrrhus Knie durch seine Beine hindurch nach hinten wallt, gehört, ob ihm oder Polyxena. Nach Fedi's Angabe allerdings dem Pyrrhus.

Die Gewandung hat Fedi sowohl in Benutzung als Ausarbeitung in mehreren andern Werken glücklicher behandelt, wo sie allerdings nur ruhige Stellungen oder sanfte Bewegungen umgiebt, während sie bei unserer Gruppe der höchsten leidenschaftlichen Erregtheit und Bewegtheit zu folgen hat. Allein was die Ausführung anbelangt, scheint er sich auch bestrebt zu haben, mehr als in seinen ältern Werken eine in's Detail gehende Manier zu befolgen.

Damit in Zusammenhang stehen seine künstlerischen Intentionen überhaupt. Nach seiner Aussage nämlich hat er sich in Formenreinheit und ernster Auffassung das Griechenthum der höchsten Blüthe zum Vorbild genommen, ohne deshalb die Vortheile und Fertigkeiten der modernen Kunstübung verschmähen zu wollen. Er hat sich das hohe Ziel gesetzt, klassischen Idealismus mit modernem Realismus harmonisch zu vereinigen und mit dem ursprünglichsten Leben zu beseelen. Weder will er sich, wie die Renaissancezeit, mit den Mustern römischer Klassicität begnügen, noch blos formell das Griechenthum reproduciren.

Was Anatomie und bei dieser Gruppe auch inneres Leben anbelangt, mag er seinem Ideal nahe gekommen sein, was Linienharmonie, plastische Anordnung und Nothwendigkeit in den Bewegungen, Behandlung der Gewänder und Haare anbetrifft, läßt er nicht nur den modernen Künstler, sondern mehr oder weniger auch dessen Fehler erblicken, die mit den Schönheiten der Gruppe nicht recht harmoniren.

Wir wollen hoffen, daß Fedi, trotz seines vorgerückten Alters noch in voller Manneskraft, in einem neuen Werke dasselbe Leben, dieselbe Energie, wie sie in der von uns beschriebenen Gruppe sich finden, in einer auf jede Weise geläuterten Form auspräge, welche die Klarheit klassischer Nothwendigkeit und Vollendung an sich trägt.

Florentin.

Die französische Malerei seit 1848,

mit Berücksichtigung des Salons von 1866.

Von **Julius Meyer.**

III.

Der Realismus. Die Schilderung des Volks- und Bauernlebens.

Die realistische Anschauung, welche in der neuesten Malerei eine so große Rolle spielt, hat sich insbesondere in Frankreich mit großer Schärfe und Energie ausgebildet. Eine Richtung ist dort aufgetreten, welcher als das Wirkliche nur erscheint, was sie mit eigenen Sinnen empfindet und anschaut; und auch hiervon gilt ihr als wahres Objekt nur was, noch nicht von künstlicher Bildung und Sitte zersetzt, sich den Charakter derber und franker Natur bewahrt hat. In den kleinen und niederen Kreisen des menschlichen Daseins, zumal im Volks- und Bauernleben findet daher diese Kunstweise ihre Stoffe. Dabei aber beschränkt sie sich nicht auf den bescheidenen Rahmen des Sittenbildes. Sondern ihr gilt jene alltägliche Realität für würdig, in lebensgroßem Maßstabe verherrlicht zu werden und an der Stelle aller mythischen Götter, aller historischen Helden den Thron der Kunst einzunehmen. Ihr Grundsatz ist also, die vulgäre Wirklichkeit genau so wiederzugeben, wie sie dieselbe findet, in der gemeinen Gewöhnung ihres gleichförmigen Daseins, ohne adelnde Empfindung, ohne Humor und ohne Leidenschaft. Dies aber in voller malerischer Gegenwart, im unmittelbaren Schein der Naturwahrheit, täuschend wie aus dem Leben herausgeschnitten. In geraden Gegensatz stellt sich folglich diese Richtung zu jeder Ueberlieferung und akademischen Regel, sowie zum neuesten Idealismus, der doch immer noch auf dem Rechte der schönen Gestalt als solcher besteht.

An ihrer Spitze steht bekanntlich Gustave Courbet. Auch in Deutschland ist sein Begräbniß zu Ornans, das 1851 die Pariser Kunstwelt in Aufregung versetzte, bekannt geworden. Mit brutaler Wucht der Erscheinung tritt hier eine der trübseligsten Scenen aus der Prosa des Provinzlebens vor Augen; mit trostloser Genauigkeit sind alle Figuren, vom litanirenden Pfaffen und dem philiströsen Bürgermeister bis herab zu den Chorknaben, nach dem Leben beobachtet. Im Ausdruck überall die stumpfe Gleichgültigkeit roher Seelen oder kleinlicher Jammer. Ganz in derselben Weise waren die übrigen Bilder, womit der Künstler in den fünfziger Jahren immer den heftigsten Widerspruch und doch allmälig eine kleine Partei talentvoller Anhänger fand. So die Steinklopfer, klobige Gestalten im lumpigsten Aufzug, bei ihrer Arbeit auf staubiger Landstraße; drei Landpomeranzen in kleinstädtischem Putz, die auf grünem Weidegrunde einer Viehmagd ein Stück Kuchen anbieten. Doch auch wie das Nackte zu malen sei, und was der Realist unter der Schönheit des menschlichen Leibes verstehe, wollte Courbet zeigen. In den Salon von 1853 brachte er zwei badende Weiber, wovon die Eine, vom Rücken gesehen, eine so fabelhafte Fleischmasse präsentirt, daß sogar ihre sich erst auskleidende Gefährtin eines lachenden Staunens sich nicht erwehren kann. Auf einem anderen Bilde zwei nackte Ringer, nicht etwa Abkömmlinge römischer Palästriten, sondern ein Paar stämmiger Kerle, die im Hippodrome mit ihrer Körperkraft Kunststücke treiben.

Allein, so abstoßend diese Erzeugnisse eines launenhaften Talentes erscheinen müssen, sie zeigen eine ungewöhnliche Gabe und Geschicklichkeit malerischer Darstellung. Frank und breit, mit merkwürdiger Sicherheit sind alle Töne hingesetzt, die Lockalfarben saftig ausgesprochen und doch zu voller Gesammtwirkung gestimmt, und hierdurch wie durch das gleichmäßig ausgegossene Licht eine große Kraft und Wahrheit der Färbung erreicht. Ferm und einfach ist das lebensvolle Scheinen der Natur wiedergegeben. Auch in der Zeichnung ist eine gediegene Kenntniß. Doch verrathen seine Figuren, zumal im Ausdruck und in der Bewegung, des Künstlers sklavische Abhängigkeit vom Modell: wie abgeschrieben von der Realität haben sie etwas Starres und Lebloses, sie leben nur diesen einen Moment ihres Daseins. Offenbar, die äußere Wahrheit, die Fülle des Tons, das malerische Geschick reichen nicht aus, der Erscheinung Seele zu geben, und so sind bei aller Treue der Darstellung, bei aller Sattheit der Färbung Courbet's Gestalten unbeweglich. In der Landschaft dagegen bringt er es zu gediegenen und wahrhaft ansprechenden Leistungen: in diesem Fache gehört er unbedingt — das bewies auch sein Rehlager von 1866 — zu den ersten Meistern der Zeit. In ihrer ganzen Frische und Ursprünglichkeit weiß er die Natur zu fassen, ihr Scheinen und Leuchten voll und harmonisch auszusprechen, mit der äußeren Realität ihren stillen Zauber zu verbinden. Denn vorwiegend landschaftlich ist seine Weise, überall Ton und Licht zu sehen. Auch hetzt er hier nicht sein Princip zu Tode, immer die gemeine Natur zu suchen, und behandelt meistens edlere Vorwürfe, die er in seiner Heimat, den stillen Thälern der Juraausläufer, wohl auszuwählen versteht. —

Eine Schule bildete Courbet nicht, da dieser Realismus sich darauf steifte, die Natur, wie er sie mit eigenen Augen sieht, so auf eigene Faust wiederzugeben. Seit einem Jahrzehnt fehlt es auf keiner Ausstellung an lebensgroßen Köchen, Hausknechten, Proletarien und Marktweibern, die in der vollen Glorie ihrer Häßlichkeit für die neuen Götter einer neuen Zeit sich auszugeben alle Lust zu haben scheinen. Das sind offenbar die Nachkommen des „vierten Standes" aus dem Jahre Achtundvierzig, die aus dem Staat vertrieben nun in der Kunst als unheimliche Schatten umgehen. An die Stelle der gesitteten Gesellschaft sollte die urwüchsige Kraft des Volkes treten, an die Stelle einer akademisch geglätteten Zeichnung und zarter Tonwirkungen das derbe Abbild der Realität in frank hingesetzter Farbenfülle. Allein wenn auch in manchem dieser Werke viel Talent und keine geringe Sicherheit der Mache ist, so mag doch kein frisches Auge dabei mit Wohlgefallen sich aufhalten. Doch es blieb nicht bei dieser einfachen Apotheose des vulgärsten Werkeltagslebens. Nicht genug, daß man an der häßlichen Seite des Volkes, an seiner Fratze im Konflikt mit der Sitte und Bildung, sein Ergötzen gefunden; auch die sociale Frage hat man, wie in den Roman, so in den Bereich der bildenden Kunst gezogen. Elend und Kummer der untersten Klassen, Feuersbrunst und Wassersnoth haben Alex. Antigna, in kleinerem Maßstab Tassaert und Trayer gemalt. Unter dem Kaiserreich freilich, das dem Arbeiter wieder bessere Tage bereitet, allem lauten Murren aber mit blanken Bajonetten ein Ende gemacht, sind derart Bilder immer seltener geworden. Was hätte auch aus der Kunst werden sollen im Bunde mit dem Socialismus? —

Zu weit glücklicheren Ergebnissen ist dagegen der neueste Realismus gelangt, sobald er sich auf den friedlichen Kreis des Landlebens beschränkt hat. Denn hier ist noch naive Empfindung und ein unzerstücktes Dasein im frischen Einklang des Menschen mit sich und mit der Natur. Nach dieser Seite haben sich zwei Meister hervorgethan, die zu den namhaftesten der neuesten Zeit zählen. Der Eine, François Millet, schildert einfach den Bauersmann in Lebensgröße bei seiner Arbeit, in voller unverhüllter Häßlichkeit, wie sie dies schwere rauhe Leben mit sich bringt. Allein von einer merkwürdigen Breite ist die

DAS ENDE DES TAGES. VON BRÉTON.

Zeitschr. f. bild. Kunst

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Darstellung, die Form in großen Massen gesehen und mit wenigen saftigen Tönen so sicher vergegenwärtigt, daß das Auge von selber das Detail sich ergänzt und das volle Bild des Lebens empfängt. Nichts ist veredelt, nichts hinzugethan, nichts abgeschwächt noch gesteigert. Sie leben, diese Bäuerinnen bei der Schafschur, auf der Weide, beim Aehrenlesen, wie wenn sie unbelauscht und arglos in den Rahmen der Kunst sich gefangen hätten. Allein dieses niedere Dasein in seiner ganzen Plattheit, oft in abstoßender Mißgestalt verherrlicht — wie soll auch damit Auge und Phantasie sich länger befassen. Kein poetisches Spiel des Helldunkels, kein Farbenreiz verhüllt, mildert die Häßlichkeit, im nackten Tageslichte drängt sie sich auf — was soll die Kunst, wenn sie dem Leben nicht die grobe Materie abstreift und am Schein sich erfreut?

Durchaus verschieden von Millet ist Adolphe Breton, der das Landvolk bei Fest und Arbeit in reicheren Gruppen (bei kleinerem Maßstab) schildert. Treu beobachtet auch er dies Leben, in seiner ganzen Härte und Anstrengung, wie wenn er sich mitten darin bewegte; seine Bauern sind ganz bei der Sache und wollen sich dem Städter nicht empfehlen durch Sonntagsgesichter und Theaterröcke. Allein den unbewußten Adel, der unter der groben Hülle in ihrem rauhen Verkehr mit der Natur liegt, weiß er zum Ausdruck zu bringen, das Stimmungsleben, das durch die ächte Menschenseele auch in diesem niederen Stande geht, dem Beschauer mitzutheilen. Durchaus gediegen ist dabei die Darstellung: Form und Bewegung, immer frisch der Natur entnommen, wohl verstanden, zu körperhafter Gegenwart treten die Gestalten heraus. Vor Allem aber wirkt die malerische Behandlung durch die harmonisch ausgebreitete Hülle von Luft und Licht, die über dem Ganzen liegt und im Ton den Charakter des Vorgangs noch einmal ahnungsvoll ausspricht. Dabei stehen Landschaft und Figuren in innigem Einklang, wie umschlossen von einer friedlichen, gesammelten, fast feierlichen Stimmung. Nur eine etwas schwere Hand hat der Maler, wie denn auch in den dunklen Umrissen und dem bisweilen erdigen Kolorit eine gewisse Härte ist. Zu seinen besten Bildern gehören die Segnung der Felder von 1857, die Aehrenleserinnen von 1859 (beide im Luxembourg) und die Aufrichtung eines Christusbildes. Von allen aber das ansprechendste ist die Darstellung unserer Abbildung, die im Salon von 1865 ungetheilten Beifall fand, „des Tages Ende". Ein idealer, ein klassischer Zug ist in der stillen Anmuth dieser Bäuerin, die auf den Rechen gestützt vom harten Tagewerk ausruht und mit träumerischer Ermüdung in die Ferne schaut, in dem Rhythmus ihrer schönbewegten Glieder. Und doch ist sie ganz derbe Landdirne geblieben, aufgewachsen in Noth und Arbeit, versenkt in den trägen Fluß dieses Lebens. Etwas in's Sentimentale spielt freilich die Stimmung, die über dem armen Geschöpfe liegt, in eine ungewisse Schwermuth, wie wenn sie in unbewußtem Gram sich verzehrte über ihre verlorene Jugend und Schönheit. Darin erinnert sie an die Landmädchen der George Sand, die bei aller Naturwüchsigkeit von moderner Gefühlsschwärmerei doch ein klein wenig angesteckt sind. Uebrigens ist jene Empfindung auch malerisch ausgesprochen, indem sie in dem Dämmerlichte des einbrechenden Abends wiederklingt. —

Auch an der Mythe und Heiligengeschichte hat sich neuerdings der Realismus versucht. Doch auch diese Stoffe hat er behandelt, wie wenn sie in vulgären Kreisen der Gegenwart spielten, sie in die heiße Luft eines niederen und leidenschaftlichen Lebens herabgezogen. Hier ist es ihm gleichfalls um schlagende Naturwahrheit zu thun, zugleich aber um eine Energie malerischer Behandlung, welche die Figuren aus dunkler Umgebung mit überraschender Leuchtkraft heraushebt. So hat Ribot 1865 mit einem heil. Sebastian, der noch zuckend am gemarterten Leibe in maßlosem Schmerz aufschreit, die Bewunderung der Leute von Fach erregt. Zwei alte Weiber in schwarzen Kutten, die pflegend bei ihm

hocken, bilden die Folie, von der sich sein welkender Leib mit lebhaftem Schimmer abhebt; noch weiter als bei Spagnoletto ist hier die Brutalität der Erscheinung getrieben. Eine feinere Künstlernatur ist Florentin Bonnat, der im Salon von 1866 den Haupterfolg hatte. Seine historischen Gemälde sind in der Weise der italienischen Naturalisten. In der Heftigkeit der Darstellung, sowie im Gegensatz von Licht und Schatten hält er mehr Maß als Ribot und treibt die Realität der Gestalten nicht zu gemeiner Häßlichkeit. Wirklich anmuthig dagegen und von warmer, schön durchgeführter Stimmung sind seine Genrebilder aus dem italienischen Volksleben (z. B. neapolitanische Landleute vor dem P. Farnese). In voller Natürlichkeit, in seinem träumerischen Hinleben ist dieser schöne Menschenschlag erfaßt; namentlich aber das Ganze, Figuren und Umgebung, in ein feines Helldunkel gehüllt, worin doch alles Einzelne mit satter Farbigkeit ausgesprochen ist.

Ein sehr ausgiebiges Feld hat endlich der Realismus eine Zeitlang im Soldatenleben gefunden. In dem neuen Kaiserreich auf demokratischer Grundlage spielt ja nun der Mann aus dem Volke keine kleine Rolle, namentlich soweit er in Uniform steckt und in der Krim wie in Italien den alten nationalen Ruhm mit neuem Glanze aufgefrischt hat. Freilich, Geschichtsgemälde kann das moderne Schlachtenbild nicht sein, denn es giebt keine Helden mehr, welche das Schicksal der Welt auf der Spitze des Schwertes tragen, und nun fällt die bewegende Idee außerhalb des Rahmens. Andrerseits aber geht das strategische Gegeneinander der Massen, das die Schlacht entscheidet, nicht in den Gesichtskreis der Kunst. Nichts bleibt also dem Maler zu schildern, als die episodische Waffenthat des Einzelnen, die Bravour des Troupier's im Kampfe, sein Leben und Leiden im Felde und Lager. Dazu hat der neueste Realismus ganz das Zeug; ein kräftig aufgeregtes Leben in seinen sinnlichen Aeußerungen und in naturwüchsiger Bewegtheit zu schildern, dazu ist er vor Allem geschickt. In dieser Hinsicht zählen denn auch die großen Soldatenbilder von Auguste Pils, welche bedeutsame Vorgänge aus dem Krimkriege behandeln, zu den besten Leistungen der jüngsten Zeit. Treffend geben sie den Typus des französischen Soldaten wieder, sein flottes zupackendes Wesen, und gewinnen doch auch dem einzelnen Individuum seine interessante Seite ab. Andrerseits ist die Arbeit und Anstrengung des Kriegshandwerks keck dem wirklichen Moment abgelauscht, nicht minder lebendig der besondere zur Entscheidung mitwirkende Vorgang versinnlicht. Dem entspricht das franke Kolorit, die Zusammenstimmung der kräftigen Lokaltöne im einfachen Tageslicht. — Andrer Art sind die großen Gemälde von Adolphe Yvon, die auf künstlerische Abrundung und Komposition Anspruch machen. Sie geben die Hauptmomente der Erstürmung des Malakoff, die Einnahme von Magenta und die Schlacht von Solferino (im Museum von Versailles). Zu ihrem Nachtheil fehlt ihnen die charakterisirende Schärfe des Realismus. Wenn auch mit Geschick der Tumult des Handgemenges veranschaulicht, die Gruppirung übersichtlich, manche Figuren gut bewegt sind, so ist doch nirgends das Schneidige, Markige des unmittelbaren Lebens, der durchschlagende Wurf des Augenblicks. Verfehlt ist namentlich „Solferino", eine Versammlung verflachter Porträtfiguren — der Befehle ertheilende Kaiser mit dem Generalstab — auf blankgestriegelten Luxuspferden. Dazu ein glasiger bräunlicher Gesammtton, der dem Kolorit alle Kraft und allen Charakter benimmt.

Bei Alex. Protais wiegt durchaus die sittenbildliche Auffassung vor; er nimmt den Troupier einfach menschlich, in den Zuständen vor und nach dem Kampfe, wo seine gemüthliche Natur und sein Schicksal unter den Wechselfällen seines gefahrvollen Berufes zu Tage treten. Derart sind seine zwei Hauptbilder, „der Morgen vor dem Angriff", „der Abend nach dem Kampfe". Dort das erwartungsvolle Vorher, der Ausdruck des angespannten Muthes, der zum Losbrechen angesammelter Kraft in frischer Morgenfrühe; hier

nach der aufreibenden Arbeit des blutigen Tages die stille Freude des Sieges in den Heimgekehrten, aber gedämpft durch das Andenken an die gefallenen Kameraden. Beide Male fühlt sich der Beschauer ganz in den lebendigen Moment versetzt und mitergriffen von den dunklen Geschicken des Kriegslebens. Denn Protais versteht sich auf jene unbefangene Natürlichkeit der Darstellung, die auch die zufälligen Züge trifft und doch das Ganze mit dem Ausdruck der erregten Seele sättigt. Ja, in letzter Hinsicht geht er öfters zu weit, indem er in seine Figuren eine Weichheit der Empfindung legt, die sich mit dem Geschäft und der Derbheit dieser Gesellen nicht recht vertragen will.

IV.

Die Genremalerei.

Mit einem Ueberblick, der nur die namhaftesten Meister heraushebt, müssen wir uns diesmal begnügen. So reich und so vielseitig wie kein anderer Zweig der Kunst haben sich Sittenbild sowohl als Landschaft in den letzten Jahrzehnten ausgebildet; nach Dutzenden zählen in ihnen die Künstler, welche Feinheit der Beobachtung mit malerischem Talent und Geschick der Behandlung verbinden. Ihre gemeinsamen Charakterzüge hat schon der erste dieser Artikel angegeben. Was zunächst das Genrebild anlangt, so sind je nach dem Stoffkreise, worin es sich bewegt, seine verschiedenen Arten zu sondern. Die ganze Weite und und Mannigfaltigkeit des menschlichen Kleinlebens hat es umspannt, sowohl in allen Epochen seiner historischen Vergangenheit als in seiner gegenwärtigen Realität. Und auch diese erfaßt es in ihrer ganzen Ausdehnung, wie sie bald in der nächsten Nähe, bald unter den verschiedensten Himmelsstrichen dem reiselustigen Spürsinn der Zeit sich enthüllt. Denn wie wenn es den Zaubermantel des Dr. Faust besäße, hat das Jahrhundert alle Räume und alle Zeiten durchmessen. Was es auf seinen Wanderungen einsammelt, bald im Fluge erhascht, bald mit mühsamer Forschung ausgräbt, Alles ist zum Stoff für die Genremalerei geworden. Dabei geht ihr die Darstellungsweise leicht von der Hand. Die Früchte der vorangegangenen Schulen weiß sie mit flinkem Pinsel zu benutzen, und unschwer beherrscht sie den Stoff, da sie mit realistischer Fertigkeit ihn ordnet, wie es ihr die Beobachtung nach dem Leben einfach an die Hand giebt. Das Interesse des Inhalts aber, das bei ihr nur oberflächlich haftet, läßt sie zurücktreten gegen die Reize des malerischen Vortrags.

Als Nachklang jener Kunstweise, welche in der Geschichte ein neues Feld gefunden, ist das historische Sittenbild noch immer reichlich vertreten. In zweierlei Form: sofern es nämlich bestimmte Persönlichkeiten in traulichen Momenten, den Helden in seinen vier Wänden belauscht, oder namenlose Menschen, die Gattung gleichsam vergangener Jahrhunderte im stillen Verlauf des alltäglichen Lebens vergegenwärtigt. In beiden Fällen ist die Hauptsache die malerische Erscheinungsform, Geräthe und Kostüm in der farbigen Fröhlichkeit früherer Zeiten, andrerseits der Charakter eines hinabgegangenen Geschlechts in den Typen, dem Treiben und Gefahren der Individuen. Obenan steht hier Charles Comte, der talentvolle Schüler Robert-Fleury's. Mit Vorliebe schildert er die üppige Zeit der Renaissance, die Epoche Franz' I. und Heinrich's III. Das vornehme Wesen der königlichen Personen in den stillen Stunden vor oder nach entscheidenden Katastrophen, sowohl das äußere Gewand der Zeiten als die Charaktere nach dem Schnitt ihres Jahrhunderts weiß er einfach und natürlich zu treffen. Seine Figuren sind keine Theaterhelden mit blinkendem Flitter; Sammt und Seide tragen sie mit Anstand, menschlich geben sie sich und zugleich

in ihrer Eigenthümlichkeit. Insbesondere aber ist sein Kolorit in seiner zarten und warmen, meistens blonden Harmonie, die doch eine lebendige Farbigkeit nicht ausschließt, von ansprechender Wirkung. Was ihn endlich vor vielen Meistern auszeichnet, ist die feine vollendende und doch freie Hand. — Bescheidenere Vorwürfe und geringere Sterbliche behandelt Hégésippe Vetter mit geistreicher, bisweilen leis humoristischer Auffassung und recht natürlichem Ausdruck.

Die zierlichen Persönchen aus den wolhabenden Ständen der Rokokoperiode weiß bekanntlich Ernest Meissonnier so überzeugend zu schildern, wie wenn er uns durch ein Fenster, das nur er zu öffnen versteht, mitten in das 18. Jahrhundert blicken ließe. Fast immer faßt er sie im behaglichen Genuß eines wohl geordneten Lebens, meistens allein, seltener zu Zweien oder Dreien; runde gediegene Naturen von freier und liebenswürdiger Bewegung, glückliche Menschen in beschränktem Kreise. Sie haben eine merkwürdige Wahrheit der Erscheinung und das eigene Leben einer schon verflossenen Zeit. Dabei eine Feinheit der Ausführung, die doch Breite und Energie der Behandlung, einen zugleich kräftigen und geschmeidigen Vortrag nicht vermissen läßt. Nur im Kolorit ist nicht die gleiche Meisterschaft. Es fehlt oft an der harmonisch umhüllenden Luft und den vermittelnden Halbtönen; etwas grell und trocken sind die Lokalfarben hingesetzt oder in eine graue Tonleiter abgeschwächt.

Doch so tüchtig die Leistungen dieser Meister sind: die intime und unbefangene Wahrheit der alten Holländer, den tieferen Reiz ihrer Darstellung, welche auch in das Kleinste ein bis zum Rande gefülltes Leben legt, vermögen sie nicht zu erreichen. Dem aufmerksamen Auge entgeht nicht, wie hier alle Mittel berechnet und herbeigezogen sind, um eine täuschende Realität zu Stande zu bringen: wie der Maler dieser künstlich erneuerten Welt fremd gegenübersteht und weder Seinesgleichen noch ideale Gestalten schildert, die aus der allgemeinen Phantasie des Zeitalters ein frisches Leben haben. Daher fehlt doch den Darstellungen jene lebensvolle Gewißheit, jener Guß der Erscheinung aus einem Stück, der lediglich aus dem innigen Wechselverhältniß der künstlerischen Anschauung mit dem Stoff hervorgehen kann. —

Noch deutlicher zeigt sich das bei einer anderen Gattung des historischen Sittenbildes, das lediglich der neuesten Kunst angehört: bei der genrehaften Schilderung antiker Menschen und Sitten. Wie sich's im Alterthum gelebt hat, seine Erscheinungsweise, seine Geräthe und Gewohnheiten, die kleineren anekdotischen Vorgänge seiner Geschichte: das wird nun — unter lautem Beifall des Publikums — von einer ganzen Klasse von Malern, den „Neugriechen“ behandelt, an deren Spitze bekanntlich Léon Gérôme steht. Nichts mehr von der alten akademischen Zubereitung der klassischen Welt ist in dieser Kunst. Auch hier das Bestreben nach Realität in Form, Geberde und Ausdruck, um die Schönheit der Antike greifbar uns nahe zu bringen durch den Schein des unmittelbaren Lebens. Die griechischen Menschen läßt Gérôme sich bewegen, wie wenn es Leute von gewöhnlicher Art und unserer Tage wären in klassischer Verhüllung. Dennoch sollen sie den treuen Stempel ihrer eigenen Zeit tragen; mit archäologischer Genauigkeit ist daher alles Beiwerk, Kleidung und Hausrath, nach antiken Mustern wiedergegeben. Allein das reicht nicht aus, der Darstellung Reiz zu geben. Dazu muß — unter klassischem Aushängeschild — die Schönheit des entblößten Fleisches dienen in diesem oder jenem pikanten Verhältniß, das sich zugleich ein geschichtliches Ansehen giebt. Ein Hinterthürchen hat sich hier gefunden, die greisenhafte Lüsternheit französischer Gesittung in die Kunst einzulassen. Und so schildert Gérôme bald ein griechisches Frauenhaus (1851), bald die nackte Phryne vor den vergnügt bewundernden Richtern (1861), oder die von Gyges heimlich erspähte

Nacktheit der Gemahlin des Kandaules (1859), oder endlich eine Kleopatra vor Caesar, die das Gewand von ihren verführerischen Reizen niederfallen läßt. Zweierlei also spielt in diese Erneuerung des Alterthums, einmal ein antiquarisches Interesse und dann das Hetärenthum des Demi-monde. Was hilft der Prosa und Unreinheit dieser Zwecke gegenüber alle Geschicklichkeit, die sich Gérôme nicht absprechen läßt, seine Kenntniß der Form, seine gewissenhafte Arbeit, die elfenbeinerne Glätte der Vollendung? Zu weit ist übrigens auch diese getrieben, das Leben wie eingeschnürt und abgeschliffen durch die sorgsam peinliche Ausführung.

Durchaus verschieden davon sind die luftigen Phantasiespiele in griechischem Gewande, welche Louis Hamon einem immer dankbaren Publikum vorführt. Blasse, anmuthige Wesen von einer fast traumhaft verschwebenden Zartheit, die ihren modernen Ursprung, eine gewisse Verwandtschaft mit den Schäferinnen des 18. Jahrhunderts nicht verläugnen, aber in Chiton und Epiblema eine naive Kindlichkeit sich geben; ansprechend auch sie durch die Realität der Bewegung und doch wieder verflüchtigt in ein feines graues Tönespiel. Der gerade Gegensatz zu den klobigen Gestalten von Courbet und Genossen, zu der derben Energie ihrer aufdringlichen Erscheinung.

Noch mannigfaltiger als das Sittenbild der Vergangenheit, hat sich neuerdings das der Gegenwart ausgebildet. Kaum Einen Lebenskreis mag es geben, der nicht, sofern er nur irgend sich malerisch anläßt, eine oder gleich eine ganze Anzahl von Darstellern gefunden hätte. Die namhafteren Meister etwas näher zu charakterisiren, wird wohl die Pariser Ausstellung die beste Gelegenheit geben.

Was sie schildern ist zumeist das Kleinleben der unteren Volksklassen, das ihnen mehr Race und malerische Naturwüchsigkeit bietet als die gesitteten Stände. Zwar auch für die letzteren, zumal für die kokette Anmuth hübscher Frauen in modischer Kleidung, für die Behaglichkeit und die eleganten Formen des modernen Daseins haben die Belgier A. Stevens und Dejonghe, dann der Franzose Toulmouche einen etwas schmächtigen und nüchternen, doch immerhin zierlichen Ausdruck gefunden. Allein die eigentlichen Helden des modernen Genrebildes sind der Mann aus dem Volke und der Bauersmann dieser oder jener Provinz, worin sich noch Trachten und Gebräuche der Altvordern erhalten haben. Nicht ihre Leiden und Schicksale, die tiefer greifenden Ereignisse ihres beschränkten Daseins, noch der komische Kontrast mit der gebildeten Welt — wie ihn eine Zeitlang das deutsche Genrebild gesucht hat — sind Gegenstand der Darstellung, sondern die einfachsten Zustände, gewöhnliche Werkeltagsmomente, seltener schon Feste, Begräbnisse und Hochzeiten. Den eigentlichen Reiz soll die franke Natürlichkeit der Erscheinung abgeben, in ihrer Besonderheit wie ertappt vom Maler und festgehalten, dann das malerische Spiel der Lichtwirkungen in geschlossenen Stuben oder in Wald und Feld. Und das erreichen unläugbar manche dieser Meister durch feine Naturbeobachtung und eine Geschicklichkeit der Hand, welche mit keckem und flüchtigem Griff das Bild gleichsam abzupflücken versteht. Von denen, die das Leben der niederen Stände überhaupt behandeln, sind insbesondere Arm. Leleux, Th. Frère, Bonvin, Gide und Sain zu nennen. Aber es haben sich eigene Gattungen abgezweigt, die sich näher an das Leben besonderer Provinzen halten. Zumal das Treiben und Gebahren der Bretonen in ihrer noch rauhen urwüchsigen Weise hat einer Anzahl von Künstlern passende Vorwürfe für eine derbrealistische Behandlung geliefert. Hierin haben sich Ad. Leleux, Fortin, Luminais und neuerdings Eugène Leroux hervor-

gethan; namentlich bekundet der Letztere — auch in den Bildern von 1866 — eine schlichte Naturempfindung und koloristischen Sinn. — Im Elsaß endlich sind Brion und Marchal zu Hause, während Jundt gern über die Grenze wandert zu den Bauern des Schwarzwaldes, um ihre redliche unbeholfene Derbheit mit komischem Anflug zu schildern.

Doch auch bei fremden Nationen hat sich die Malerei nach dankbaren Stoffen umgesehen und sie namentlich bei südlichen Stämmen gefunden. Ungesucht kommt ihr hier entgegen, was ihr die Prosa der Heimat versagt: freiere und vollere Formen, wärmere Beleuchtungen und eine farbenreichere Welt. Das scharfe Auge des Realismus ist auch hier ihr Begleiter; die Schönheit dieser Natur will sie doch mit den harten und zufälligen Zügen vergegenwärtigen, welche die Noth des Lebens ihr eingegraben hat. Das italienische Volksleben und die zauberhafte aber nun heruntergekommene Pracht des Morgenlandes — das sind die Kreise, worin sie sich am liebsten bewegt. In jedem derselben hat sie einen Meister aufzuweisen, dem die anderen Gattungen einen ebenbürtigen kaum an die Seite setzen können: Hébert und Fromentin.

Von den Genremalern hat fast nur Hébert verstanden, seinen Figuren eine Seele, eine tiefere Empfindung mitzugeben, aus den dürftigen Gestalten des Volkes den Reichthum inneren Lebens leuchten zu lassen. Dabei läßt er ihnen sowohl die Eigenheit der Natur als jene charaktervolle Anmuth, die dem römischen Landvolke eigen ist. Denn dieses ist sein Vorwurf, insbesondere die Frauen, die er gern am oder auf dem Wege zum Brunnen belauscht. Aechter Maler ist er zudem; um so eindringlicher theilt sich dem Beschauer die Stimmung mit, welche aus seinen Figuren spricht, als sie im weichen Element des Tons und in harmonischem Helldunkel über die ganze Scene sich legt. Freilich weiß er immer nur ein Register der Empfindung zu ziehen. Es ist ein schwermüthiges, ein träumerisches und etwas kränkelndes Wesen, das seine Mädchen von Alvito, seine Cervarolen (im Luxembourg), seine Rosa Nera umsponnen hält, ihren großen dunklen Augen einen matten Fieberglanz giebt und auch über die Farbe einen feinen Schleier breitet. Daher der bläuliche ins Nebelhafte spielende Ton, der seinen Bildern einen eigenen Reiz verleiht, aber das Mark seiner Personen und die Plastik ihrer Formen zu verzehren scheint. — Das gegenwärtige Leben der Morgenländer, das nun ein beliebter Stoff geworden, hat Keiner so lebendig und so malerisch geschildert wie Fromentin. Er faßt es durchaus von seiner äußeren, sinnenfälligen Seite; aber zugleich trifft er seinen Charakter und jene besondere Stimmung, welche der Orient durch das innige Verwachsensein des menschlichen Daseins mit der landschaftlichen Natur mit sich bringt. Ganz aufgegangen sind seine Figuren in diesem Naturleben, dabei immer leicht und sicher bewegt, von einer energischen Realität. Meisterhaft ist aber namentlich, wie er das Licht- und Luftleben des Orients in den verschiedenen Tageszeiten vergegenwärtigt und so einen leuchtenden harmonischen Gesammtton erreicht, ohne die Lokalfarben abzutödten. Nur ist seine Malerei in ihrem zarten dünnen Vortrag fast überfeinert und nicht selten auf besondere Wirkungen aus, die das Charakteristische in das Seltsame, Launenhafte übertreiben. —

Nicht minder reich als das Sittenbild und noch eigenthümlicher hat sich die französische Landschaftsmalerei entwickelt (vergl. meine Gesch. der mod. franz. Malerei S. 719 ff.). Wenn irgendwo, so hat auf diesem Felde die moderne Kunst verstanden die Natur mit neuen Augen zu sehen und ihr einen neuen malerischen Ausdruck zu geben. Nicht, daß sie deshalb die Alten, insbesondere die Holländer, überträfe; in der Freiheit der künstlerischen

Darstellung ist sie auch hier hinter ihnen zurückgeblieben. Aber das flüchtige Scheinen des Naturlebens sowohl im Detail als in seiner Gesammtwirkung hat sie mit merkwürdiger Wahrheit, das Stimmungsleben der Landschaft, ihr Farbenspiel in Licht und Luft, worin ihre verhüllte Seele zu schweben scheint und das nächste Stück Feld von poetischem Hauch und Schimmer übergossen ist — dies hat sie mit feiner Empfindung erfaßt und versinnlicht. Diesen Zauber der Natur selbst in ärmlichem Buschwerk und auf dürrer Haidefläche zu entdecken, mit der schlichtesten Wahrheit der Erscheinung zugleich jenes seelenhafte elementare Dasein zu packen, hat sich namentlich die jüngste Schule, deren größtes Talent Daubigny ist, zur Aufgabe gemacht. Doch steht sie nicht allein. Alle Phasen, welche die französische Malerei überhaupt durchgemacht, die klassische, die romantische, die vermittelnde, hat die Landschaft mit durchlaufen und so auch in Corot einen Meister gefunden, der intime Wahrheit der Stimmung mit dem freien Spiel der Phantasie, mit dem Reiz einer idealen Natur glücklich zu verbinden weiß. Doch die nähere Betrachtung dieser verschiedenen Richtungen müssen wir zur Pariser Ausstellung verschieben; gerade sie werden unstreitig die französische Malerei von ihrer besten und erfreulichsten Seite zeigen.

Ueber Claude Lorrain's angeblichen Aufenthalt in Harlaching bei München.

Von

F. W. Unger.

Eine Notiz im früheren Münchner Kunstanzeiger bemerkte vor längerer Zeit, daß die Sage über Claude Lorrain's Aufenthalt in Harlaching bei München, wo ihm zu Ehren jetzt ein Denkmal gesetzt ist, keine historische Begründung habe und erst in neuerer Zeit aufgetaucht sei. Die Sage beruhe vielleicht auf einer Verwechslung mit einem in jener Zeit mehrfach erwähnten herzoglichen Mundkoch und Pastetenbäcker Claude Gile, die leicht habe entstehen können, da Claude Gelée, genannt Lorrain, der sich auch Gillie, Gille und sonst auf ähnliche Weise schreibe, ebenfalls ursprünglich Pastetenbäcker gewesen sei. Ein Berichterstatter der Augsburger allgemeinen Zeitung forderte in Folge davon die Historiker auf, die Romantik von Harlaching zu retten, und meinte: die Anzweiflung — eine Ausgeburt unserer hyperkritischen Zeit, die am Ende noch der Kritiker eigene Nasen in Frage stelle — werde sich hoffentlich leicht beseitigen lassen. Leider ist aber diesmal die Kritik nur zu gut begründet, ja sie geht nicht einmal weit genug, denn es muß noch obendrein geleugnet werden, daß Claude Lorrain jemals Pastetenbäcker gewesen sei. Wir besitzen eine ausführliche Lebensgeschichte des berühmten Malers von Baldinucci, der nur 20 Jahre jünger war, als dieser, und Nachrichten über ihn von dessen Neffen Joseph Gelée bekam, und jenes alberne Märchen von dem Pastetenbäckerjungen hat Sandrart sich wohl nur deshalb in den Kopf gesetzt, weil man damals die Lothringer in Rom meist nur in dieser Eigenschaft kannte. Es würde längst beseitigt sein, wenn Nagler in seinem Künstlerlexikon auf Baldinucci Rücksicht genommen hätte. Letzterer erzählt die Jugendgeschichte Claude Lorrain's sehr ausführlich. Schon als zwölfjähriger Knabe kam derselbe, da er seine Eltern

verloren hatte, zu seinem Bruder, der als Holzschnitzer in Freiburg im Elsaß (soll wohl heißen im Breisgau) lebte, und lernte bei ihm Zeichnen von Arabesken und Blätterwerk, fand aber schon nach einem Jahre Gelegenheit, mit einem Spitzenhändler, einem Verwandten, nach Rom zu gehen. Dort wohnte er nicht weit vom Pantheon, ward aber bald durch den dreißigjährigen Krieg, der ihm die Unterstützung seiner Angehörigen in der Heimat entzog, genöthigt, Rom zu verlassen, und begab sich nach Neapel, wo er bei dem Maler Goffredo (Gottfried Wals aus Köln) in die Lehre trat. Schon nach zwei Jahren kehrte er jedoch nach Rom zurück und schloß sich an Agostin Tassi, einen Schüler des Paul Bril an. Hier blieb er bis Ende April 1625. Dann ging er, 25 Jahr alt, über Loretto, Venedig und Baiern in seine Heimat zurück. In Nancy brachte ihn ein Verwandter zu dem lothringischen Hofmaler Carl Dervent, dem er die architektonischen Hintergründe zu seinen Kirchenbildern malte. Schon nach einem Jahre kehrte er jedoch über Lyon und Marseille nach Rom zurück und kam dort am Tage St. Lukas im Jahre 1627 an. Hier gelangte er bald zu großem Ansehen, und seitdem hat er Rom nicht wieder verlassen. Er starb 82 Jahr alt im Jahre 1682 und wurde in St. Trinità in Monte beerdigt.

Nach dieser ausführlichen Erzählung, die allen Glauben verdient, bleibt für einen Aufenthalt in München oder Harlaching kein Raum, außer auf der kurzen Reise, die er in seinem 25. Lebensjahre von Rom nach Nancy machte, und derselbe kann auch da nur von kurzer Dauer gewesen sein. Woher übrigens die Angabe des Kunstanzeigers rührt, daß Claude nach seiner eigenen Aussage auf dieser Reise in der Gegend von Augsburg ausgeplündert worden sei, ist mir nicht bekannt.

Sandrart, der sich rühmt, mit Claude Lorrain in Rom persönlich bekannt gewesen zu sein und sogar einigen Einfluß auf seine künstlerische Entwickelung geübt haben will, weiß von seinen Lebensumständen nichts zu erzählen, als jenes Märchen, daß er gleich vielen andern Lothringern als Pastetenbäcker nach Rom gegangen und, da er dort keine Stelle habe finden können, von Tassi aus Mitleid aufgenommen und unterrichtet worden sei. Diese Erzählung, deren Unwahrscheinlichkeit gegenüber dem ausführlichen Bericht des Baldinucci schon Charles Blanc hervorgehoben hat, ist denn von Füßli und den Folgenden in Deutschland gläubig aufgenommen worden. So konnte es kommen, daß man in München einen Pastetenbäcker Claude Gile entdeckte und nicht allein ohne weiteres für dieselbe Person mit dem Claude Gilli des Sandrart nahm, sondern in der Freude über diese Entdeckung nun sogar in der Umgegend von Harlaching die größte Aehnlichkeit mit Landschaften des Claude Lorrain zu finden glaubte.

Das neue Künstlerlexikon von Müller und Klunzinger folgt allerdings der richtigen Erzählung des Baldinucci, ohne diesen jedoch zu nennen. Um aber doch der Sage ihr Recht zu geben, läßt es Claude Lorrain in München erkranken. Es ist unnöthige Mühe nachzuforschen, woher diese Angabe stammt. Ein so motivirter Aufenthalt an diesem Ort hat weiter kein Interesse, während es freilich sehr begreiflich ist, wenn die münchner Künstler bei ihren Festen auf der Menterschweig sich an der Erzählung erfreuten, daß diese Stätte durch Claude Lorrain eine besondere Weihe erhalten habe, als derselbe hier seine zauberischen Lüfte studirte.

Betrachtungen über Dr. H. Riegel's Buch: „Cornelius, der Meister der deutschen Malerei“ *).

Von A. Teichlein.

I.

„Ex ungue leonem.“

Nicht mit Unrecht hat man den Titel des Riegel'schen Buches schon bei seiner ersten Anzeige in dieser Zeitschrift als einen etwas emphatischen bezeichnet. „Cornelius, der Meister der deutschen Malerei“! Das klingt allerdings fast wie die Schlußkadenz einer Festrede und erinnert lebhaft an alle die patriotischen Phrasen, worin man lange genug in Deutschland mit dem Nationalitätsprinzipe in der Kunst einen nahezu napoleonischen Schwindel getrieben hat. Und dennoch — hüten wir uns, mit dem Verfasser gar zu streng über die Emphase seines Titelblattes zu rechten!

Cornelius! — Wer spräche diesen Namen jemals ohne Ehrfurcht aus und stünde nicht bei seinem bloßen Klange schon wie mit gezogenem Hut vor der imponirenden Erscheinung des „Mannes mit dem Adlerauge“, dessen fascinirendem Blick man es wohl ansieht, daß er wie Dante Himmel und Hölle geschaut hat. Was Wunder, wenn wir selbst die Feder nur in das traditionelle Pathos zu tauchen wagten, in welchem wir alle von jeher den „Meister der deutschen Malerei“ gefeiert haben. Doch besinnen wir uns! Dießmal ist es ja nicht so sehr Cornelius selber, als vielmehr nur ein Buch über ihn, worüber wir sprechen sollen.

Wer ein Buch über Cornelius geschrieben hat, dem ist jedenfalls die Aufmerksamkeit der Kunstwelt von vornherein gesichert. Bei dem besonderen Interesse, welches der Autor durch ein solches Unternehmen für sich erregt hat, hielten wir es für angemessen, seine Monographie nicht aufzuschlagen, ohne zuvor auch einen Blick in sein früheres Werk geworfen zu haben: „Grundriß der bildenden Künste; eine allgemeine Kunstlehre.“ Daß wir auch hier zuvörderst auf eine etwas überschwängliche Widmung an Cornelius stießen, konnte uns um so weniger abschrecken, als wir ja, wie gesagt, aus Erfahrung wissen, wie der Deutsche, mit dem Namen jenes außerordentlichen Mannes auf den Lippen, stets verführt wird, in der Diktion seiner Bewunderungsergüsse sich auf's hohe und höchste, womöglich aufs trojanische Roß zu schwingen. Ansprechender erschien uns allerdings das Vorwort, das freilich nichts Geringeres in Aussicht nimmt als den Versuch „einer Encyklopädie der Kunstwissenschaften“. In mannigfacher Hinsicht unserer eigenen Kunstanschauung sympathisch, fanden wir die vielversprechende Inhaltsübersicht und ihre dreitheilige Gliederung. Durchaus vertrauenerweckend aber sind die beiden Motto's, unter deren glücklichen Zeichen die Kunstlehre geschrieben ward. Das eine ist das Goethe'sche Wort: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben;“ das zweite, ein Spruch Sokratischer Weisheit, lautet: „Das Schöne ist schwer.“ — Wir gehen somit gewiß nicht unter unvortheilhaften Eindrücken an das neuere Werk des Verfassers. Begierig aber sind wir zu erfahren, inwiefern er seinen ungemessenen Enthusiasmus für Cornelius mit Grundsätzen zu vereinbaren gewußt habe, wie sie die angeführten Axiome verrathen. Denn Eines müssen wir unsererseits von vornherein bekennen, so sehr wir die allgemeine Verehrung für den großen Kunstreformator theilen, als ein Meister, der sich vornehmlich „in der Beschränkung“ zeigt, will er uns ungleich weniger erscheinen, denn gleichwie eine gewaltige,

*) Hannover, bei Karl Rümpler. 1866. 8⁰. Was Ton und Haltung dieser Aufsätze betrifft, so ersuchen wir den Leser, in Anschlag zu bringen, daß dieselben mehrere Wochen vor dem Tode des Meisters geschrieben und zum Theil auch gesetzt sind. Seiner Pietät gegen den Lebenden sich bewußt, glaubt der Verfasser übrigens nicht, daß seine Arbeit irgend etwas enthalte, was die Gefühle verletzen könne, welche uns Alle am Grabe des großen Todten bewegen und erheben. **A. Teichlein.**

aber fast schrankenlos wirkende Naturkraft. Zum wenigsten scheint uns die Schönheit der erhabenen Kraftäußerungen dieses Genius nicht gerade in derjenigen Seite der Sache am schärfsten ausgeprägt, welche das Schöne so schwer macht, nämlich in der allseitig durchgebildeten Vollendung des Kunstwerkes. Dies sind nun freilich ketzerische Ansichten, mit welchen wir voraussichtlich, der Riegel'schen Auffassung des Cornelius gegenüber, keinen leichten Stand haben werden. Das Verständniß des Meisters kann aber jedenfalls nur dabei gewinnen, jemehr das Für und Wider verschiedener Meinungen erörtert wird. Lassen wir zuvörderst den Biographen selbst in einigen Sätzen seiner Einleitung sich aussprechen:

„Die geistige Tiefe, welche Rafael in Dürer's Arbeiten erblickte, und die ihn zu dem Ausrufe trieb: „Wahrlich, dieser würde uns allesammt übertreffen, wenn er gleich uns die ewigen Meisterwerke der Kunst vor Augen hätte", — diese finden wir durchaus bei Cornelius wieder. Und so scheint es, daß Rafaels Rede, wenn auch nicht ihre buchstäbliche, — denn wer vermöchte Rafael zu übertreffen! — so doch dem Sinne nach ihre Erfüllung erlangt hat; denn aus den Werken des Cornelius spricht der deutsche Geist seiner ganzen Fülle nach im hohen Stile der Kunst. Und darum ist es wahrlich nicht eine Arbeit, die im Vorübergehen gemacht werden kann: Cornelius'sche Bilder zu betrachten und zu verstehen. Sie sind schwer, je schöner und gehaltvoller, um so schwerer. Nun ist es aber sehr leicht, überall einen Mangel zu finden — denn welches Menschliche wäre ganz vollkommen? — und so geschieht es oft, daß über die Fehler des Cornelius mit Eifer gesprochen wird, ehe auch nur eine Ahnung von wirklichem Verständniß erreicht ist, ja ohne daß die Bedingungen zu diesem vorhanden sind. Man muß den Werken des Cornelius gegenüber treten, wenn man ihre Schönheit verbürgt nicht in sich selbst empfindet, so mit dem Vorurtheile, welches Winckelmann der Antike gegenüber fordert, viel Schönes zu finden, und man wird es finden, je mehr, je öfter man sie eingehend betrachtet." — (S. 17.)

Ob nun Rafael selbst die obige Uebertragung seiner Rede über Dürer in eine Eloge für Cornelius durchaus billigen oder sein Urtheil über den neuen deutschen Meister nicht doch ein Bischen anders fassen würde als Herr Dr. Riegel: dies können wir nicht wissen. Desgleichen bleibe vorläufig dahingestellt, ob der Biograph die Schwierigkeit des Verständnisses Cornelius'scher Bilder nicht ungleich mehr auf die dichterische als auf die bildnerische Seite derselben beziehe. Jedenfalls theilen wir vollkommen seinen Widerwillen gegen die kleinen und seichten Seelen, welche sich an die menschlichen Mängel eines großen Genius hängen, und unterschreiben herzlich gern den Schlußsatz der Einleitung. Denn dieser ist uns ein willkommener Anlaß in gewohnter Weise der modernen Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit gegenüber den Werken der Kunst dringend zu wiederholter und eingehender Betrachtung zu ermahnen. Todt sind ja die unsterblichsten Werke für denjenigen, der nicht die beharrliche Hingebung der Liebe hat, welche der Phantasie jene gesteigerte Empfänglichkeit verleihen muß, die vorausgesetzt ist, wenn die Werke der Kunst zu uns sprechen, uns ihres allmähligen Verständnisses würdigen sollen. Selbst dann noch hängt aber der Eindruck, den wir erfahren, von dem Grade und der Art einer gewissen Bildung ab, ohne welche selbst die Liebe das Geheimniß der Kunst nicht erschöpfen wird, und so ist es denn wohl auch denkbar, daß verschiedene Leute z. B die Werke des Cornelius mit gleicher Liebe, jedoch mit verschieden gebildeten Augen des Geistes betrachtend, verschiedenartige Eindrücke von ihnen empfangen können. Anders sehen nicht selten unsere Kunstphilosophen, anders die Künstler und durch bloße Anschauung gebildete Kenner. Mag man den letzteren Schuld geben, daß sie mit allzugroßer Vorliebe nur die „technischen" Eigenschaften der Kunstwerke in's Auge fassen, so ist doch auch nicht zu leugnen, daß jene dagegen, die Kunstphilosophen deutscher Nation, zur Betrachtung der Kunstwerke häufig noch ganz andere Vorurtheile mitbringen, als das Winkelmann'sche, viel Schönes darin finden zu wollen. Eines namentlich ist es, was förmlich zum Dogma aller geschriebenen Kunst- und Literaturgeschichte geworden ist, und auf diesen stehenden Satz gründet sich denn auch in letzter Instanz die Riegel'sche Auffassung des Cornelius, S. 3:

„Die große Aufgabe der Zeit war in der Dichtung, wie in der Kunst und Musik, die innige Verwebung der hellenischen Schönheit und des deutschen Geistes, es war jener tiefgreifende Vorgang, den der alternde Goethe sinnbildlich in der Vermählung des Faust und der Helena gefeiert hat."

Demgemäß bilden nach Riegel: Schinkel, Thorwaldsen und Cornelius die artistische Dreieinigkeit, welche die große Aufgabe der Zeit in den drei bildenden Künsten zu lösen bestimmt war und er hält dafür, der Maler habe sie „im weitesten Umfange gelöst, sie über die Grenzen,

innerhalb welcher Schinkel und Thorwaldsen (als Architekt und Bildhauer) die ihrige auffassen mußten, ausgedehnt, und auch für die höchsten christlichen Ideen die klassische Verkörperung gefunden." — Das mag sich nun Alles in kunstphilosophischen Augen ganz schön und gut ausnehmen, nur will es uns Anderen nicht so unbedingt augenfällig erscheinen. Selbst Moritz Carriere, der doch auch ein Kunstphilosoph und Bekenner des Dogma's vom höheren Dritten aus hellenischem und deutschem Geiste ist, spricht gegen Ende seiner durchaus anerkennenden Besprechung des Riegel'schen Buches in der A. Allg. Zeitung die Meinung aus, über Cornelius werde F. Pecht doch recht behalten. Letzterer aber nennt die Konception seiner Bilder unübertrefflich; er reiht daran die Zeichnung des Kontours, wo Cornelius den herrlichsten Sinn für das Rhythmische zeigt, für eine wohlthuende Harmonie der Theile, wie sie uns an der Antike, an Rafael entzückt; die Modellirung trete dagegen zurück, benehme bald dem Kontour seine Energie, bald störe sie durch zu starke Accentuirung der kleinen Formen, der Mitteltöne; am wenigsten genüge die Farbe, welche herb und unharmonisch bleibe. Wir bekennen, daß diese schlichte, freilich ziemlich „technisch" ausgedrückte Maleransicht auch für uns viel Ansprechendes hat. Zweierlei gefällt uns daran. Einerseits verkennt sie mit ihrem ausdrücklichen Hinweis auf Rafael und die Antike den Einfluß der klassischen Elemente nicht, welcher sich im rhythmischen Sinn des Cornelius ausspricht, und stellt sich also keineswegs in absoluten Widerspruch mit der kunstphilosophischen Doktrin, was auch unsere Absicht nicht sein kann. Andererseits aber macht sie kein Hehl aus den Unvollkommenheiten der Erscheinung in den Werken des Meisters, — Unvollkommenheiten, welche mehr und ganz etwas anderes sind als jene Menschlichkeiten, die man Mängel oder Fehler zu nennen pflegt und die uns daher berechtigen dürften, die Sache etwa folgendermaßen zu fassen: nicht das bestreiten wir, daß sich in Cornelius Hellenisches und Deutsches wahrhaft vermählt habe, wohl aber stellen wir in Abrede, daß die Malerei mit ihm jene reine Höhe klassischer Vollendung erreicht hätte, welche die Dichtkunst — nicht mit der symbolischen Vermählung des Faust und der Helena — wohl aber mit Werken wie Goethe's Iphigenie und Tasso wirklich erreicht hat.

Weit mehr noch als wie hellenisch-deutsche Gebilde erscheinen uns die Schöpfungen des Cornelius fast wie mächtige Schatten, welche die Riesengestalten des Michelangelo in unsere Zeit herüber geworfen haben. Mit diesem Bilde wollen wir unverholen ausgedrückt haben, daß wir die Gestaltungen des deutschen Meisters nicht in so vollkommenem Maße als Verkörperungen bildnerischer Ideen anzuerkennen vermögen, als dies bei denen des großen florentinischen Plastikers der Fall ist. Weit entfernt aber sind wir davon, hierdurch etwa Cornelius selber wörtlich zum Schatten des Michelangelo herabwürdigen zu wollen, d. h. zu seinem Nachtreter. Von der Ursprünglichkeit dieses Genius sind wir so tief überzeugt, daß wir das Wort, welches man dem père Ingres zuschreibt, zu dessen Ehrenrettung lieber für die Erfindung eines frechen rapin halten wollen: „Ce pauvre homme, il est malade de Michelange"! Ein Ausspruch wie dieser, den apokalyptischen Reitern gegenüber hingeworfen, verdient gebührend zurückgewiesen zu werden. Nein, eine so gesunde Kraftnatur wie Cornelius, hat niemals „am Michelangelo gelitten" wie man an der Großmannssucht leidet. Vielmehr könnte uns sein Erscheinen in dieser modernen Welt an eine Art von Seelenwanderung glauben machen; denn in ihm scheint wirklich der Geist des alten Buonarroti unter veränderten Umständen noch einmal wiedergekehrt zu sein, Umständen freilich — unter welchen selbst dieser Titane der Renaissance nicht geworden wäre, was er nur im 16. Jahrhundert zu sein vermocht hat. Den Zeitumständen darf man billigerweise die größere Schuld an alledem zuwälzen, was uns selbst die größten kunstgeschichtlichen Erscheinungen zu wünschen übrig lassen und in unserm Falle ist dies unzweifelhaft nur kunsthistorische Gerechtigkeit. Denn sicher waren es nicht blos äußere Lebensumstände, wie das Drängen König Ludwig's (wodurch Herr Riegel manches entschuldigen will), nein, es waren tiefliegende Gründe der kulturhistorischen Weltlage, welche einen so gewaltigen Genius wie Cornelius mehr zum Ergusse seines reichen Kompositionstalentes in die Breite trieben, anstatt ihn zu sich selber d. h. zur vollkommenen Durchbildung seiner riesigen typenschaffenden Gestaltungskraft kommen zu lassen. Wenn wir aber eben darum in den Werken des Cornelius jene Klassicität nur relativ zu erblicken vermögen, welche ihnen sein Biograph absolut zuzuschreiben scheint, so hindert uns doch nichts in einem Punkte und zwar in einem Hauptpunkte völlig mit ihm übereinzustimmen. Auch wir

erkennen, wie gesagt, an Cornelius vollauf die Ursprünglichkeit seines Genius und sind folglich auch nicht blind für jenes große Merkmal desselben, welches der Verfasser mit Fug und Recht bereits in seinen Erstlingswerken, dem Faust und den Nibelungen in voller individueller Bestimmtheit wahrnimmt: „es ist der Stil", und zwar wie Riegel (S. 37) ganz richtig ihn bezeichnet: „nicht jener Stil vollendeter Schönheit, den Winckelmann begeistert preist, wohl aber jener Stil, der aus der Großheit der Idee und dem höchst bestimmten Charakter des Künstlers heraus dem Werke ein festes, gleichsam monumentales Gepräge aufdrückt, aus dem man, wie ex ungue leonem, den Genius erkennt." — Zum Zeichen der vollen Uebereinstimmung mit diesen trefflichen, uns aus der Seele gesprochenen Worten, haben wir auch das „ex ungue leonem" als Motto an die Stirne unserer Betrachtungen geschrieben. Entspricht es doch unseren Anschauungen um so besser, als wir an Cornelius stets über alles bewundert und geschätzt haben, daß er seinen Stil und Charakter als Künstler und Mann von früher Jugend bis in das hohe Greisenalter in ungebrochener rücksichtsloser Kraft auszusprechen und zu behaupten gewußt hat. Cornelius stand jederzeit hoch erhaben über den Anwandlungen der gewöhnlichen Katzennatur, welche manche Löwen des Tages verrathen. Er hat niemals den Großen oder der großen Menge und ihrem Geschmacke gegenüber Sammtpfötchen gemacht, sondern die Klaue ehrlich gezeigt und das Gewicht einer Tatze fühlen lassen, die nicht bestimmt war, spielend arme Mäuse zu zermalmen, sondern königliche, eines echten Löwen würdige Thaten zu verrichten. Das hat auch ein anderer Löwe des Jahrhunderts herausgefühlt, als er in der Pariser Weltausstellung über Cornelius und Kaulbach das vergleichende Urtheil fällte: „Cornelius, soll Eugène Delacroix gesagt haben, das ist immerhin ein Mann von Muth; er hat den Muth, große Fehler zu begehen, wenn die Energie des Ausdrucks sie fordert. Wer bei ihm hauen soll, der haut; wer stechen soll, der sticht. Bei Kaulbach dagegen ist Alles ziemlich korrekt, es wird bei ihm aber weder recht gehauen noch gestochen. Seine Figuren thuen nur, als thäten sie; „il pose"! (wörtlich übersetzt er steht Modell, indeß verbindet der Franzose mit diesem Ausdruck auch noch einen naheliegenden figürlichen Sinn.) Wir wollen den Wortlaut dieser Aeußerungen nicht ganz als authentisch verbürgen, der Sinn aber beurkundet jedenfalls ein besseres Verständniß des Cornelius als das dem Ingres zugeschriebene Wort, und gleicht dem Delacroix auf ein Haar, der ja selbst ein solcher Mann des Muthes gewesen ist und sich niemals gescheut hat, der Energie des Ausdruckes zu Liebe, große Fehler zu begehen. Ja, man möchte wohl sagen, an Delacroix wie an Cornelius — wenngleich der klaffende Gegensatz dieser beiden Meister von jedem Vergleiche abschrecken will, — habe sich doch nur auf verschiedener individueller und nationaler Grundlage das nämliche bewahrheitet: ex ungue leonem, und der Stil ist der Mensch. Ein durchgeführter Vergleich dieser beiden Typen jener zwei Nationen, welchen in der Neuzeit noch vorzugsweise eine kunstgeschichtliche Rolle zugetheilt war, würde daher eine höchst lehrreiche Studie sein und vielleicht manchen Gesichtspunkt aufschließen, welcher unserer kunstphilosophischen Doktrin hinsichtlich der Stellung und Lösung des modernen Kunstproblems noch entgangen ist. Doch dieses Thema müssen wir einem gesonderten Versuch versparen. Winke über dasselbe behalten wir der Schlußbetrachtung vor. Für jetzt haben wir zu unserm Werke zurückzukehren.

Riegel theilt seine Monographie nach vier Epochen ein, die ihm der Entwickelungsgang des Meisters selbst vorzuschreiben scheint: Die Jugend und die deutsch-nationale Epoche, von 1783—1815; die römische, von 1815—1830; die christlich-katholische, von 1830—1842; die klassische von 1842 bis jetzt. — Diese Eintheilung hat manches Bedenkliche, insbesondere darum, weil sie die Modifikationen im Entwickelungsgang des Meisters theils allzusehr von den Stoffen abhängig macht, die er in den verschiedenen Epochen bearbeitet hat, theils dieselben überhaupt ungenau ausdrückt. Die Bezeichnung der Jugendzeit als der vorzugsweise deutsch-nationalen mag angehen, insofern sie sich doch nicht blos auf die Stoffe (Faust und Nibelungen), sondern auch auf die vorherrschend altdeutschen Einflüsse der Stilbildung beziehen kann. Hören wir aber von einer katholischen Epoche, so könnte man glauben, Cornelius sei in der Ludwigskirche plötzlich zum Overbeck geworden, was doch nicht die Meinung ist. Am besten gefällt uns die Ueberschrift: „Römische Epoche". Denn es liegt ein Zauber in dem Worte Rom, der sogleich vermuthen läßt, daß der Eintritt und erste Aufenthalt in dieser Weltstadt der Kunst, den entscheidendsten Abschnitt im

Leben des Meisters bilden und jene durchgreifende Revolution in ihm bewirken mußte, worüber er selbst später an Raczynski schreiben konnte: „Es ist mir unmöglich, den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in so kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist u. s. w." Wir bezweifeln, ob seine spätere Thätigkeit auch nur annäherungsweise noch einmal so erhebliche Unterschiede des Stiles herbeigeführt habe, als jene große Umwälzung der römischen Epoche, aus welcher die Fresken der Glyptothek als Hauptwerk hervorgegangen sind. Das aber ist unsere innigste nicht zum erstenmale ausgesprochene Ueberzeugung: wenn jemals Cornelius und unsere Monumentalmalerei überhaupt „Klassisches" geschaffen hat, so sind es diese Fresken. Und so sehr wir die ausdauernde Schöpferkraft bewundern, welche uns in jenem andern Cyklus, dem die apokalyptischen Reiter angehören, immer noch den nämlichen Cornelius offenbart, der er in der Glyptothek, ja schon auf dem Titelblatt der Nibelungen gewesen ist: geistvoller erfunden, künstlerischer angeordnet, stilvoller oder — man verzeihe das handwerksmäßige Malerwort — besser gezeichnet als die Gemälde der Glyptothek mag die Kartons zum Camposanto ein Anderer finden. Dieser Andere ist aber Hr. Dr. Riegel. Denn erst die vierte, die Berliner Epoche, bezeichnet er als die „eigentlich klassische." Aus welchem Grunde? Das wissen wir zum vorhinein. Offenbar zuvörderst aus dem nämlichen Grunde, welcher ihn bestimmt hat, Cornelius selbst Schinkel und Thorwaldsen gegenüber einen Vorzug einzuräumen, insofern der Maler nämlich die große Aufgabe der Zeit im ausgedehntesten Maße gelöst „und auch für die höchsten christlichen Ideen (im Domhof) die klassische Verkörperung gefunden" habe. Wir lassen dies vorläufig auf sich beruhen und durchmustern nun die vier Abschnitte des Werkes.

Da wir in Cornelius in erster Linie die Kraftnatur, den Genius von heftiger Gemüthsart, das Pathos der glühenden Leidenschaft, den Maler gewaltigster Bewegung und energischestem Ausdruckes — mit Vischer's in diesem Sinn höchst glücklichem Wort: — einen „Recken in der Kunst" bewundern, dürfen wir als für diese Auffassung bedeutsam nicht unbemerkt lassen, was Riegel im Vorbeigehen erwähnt. Dies ist der Umstand, daß die ersten Versuche eigener Komposition, die Peter der Knabe entwarf, Schlacht- und Jagdscenen gewesen sind. — Zu den besten Parthien des Buches rechnen wir, wie schon aus der bereits ausgesprochenen Uebereinstimmung mit dem Verfasser hinsichtlich seiner Wahrnehmung des Stiles hervorgeht, die Erörterungen über die Erstlingswerke (Faust und Nibelungen). — Auch die Würdigung der Glyptothek enthält viel Vortreffliches. Hierbei sei es vergönnt, etwas länger zu verweilen; denn nach uns ist sie nicht blos das Hauptwerk der zweiten Epoche, sondern geradezu das Hauptwerk des Meisters. Riegel betont es mehrfach mit Nachdruck und mit Recht als die größte Wohlthat, daß Cornelius durch diesen ersten großen Auftrag König Ludwig's in die „Fülle des Alterthums" hineingeworfen wurde. Seite 84—85 lesen wir:

„Als Cornelius mit Ludwig zu Rom im April 1818 abschloß, lebte er noch sehr im Mittelalter .... zunächst im Dante vertieft und dann immer mit der Bibel beschäftigt .... Cornelius' kraftvoll gesunde Natur würde sicher nie, dies bin ich überzeugt, einem kränklichen Mysticismus oder schwächlichem Pietismus sich unterworfen haben, allein wahrscheinlich ist es doch, daß seine Entwickelung für die Folge eine andere geworden wäre, wenn Ludwig nicht dazwischen getreten, wenn ihm statt der mythologischen Fresken damals sogleich katholische Kirchenbilder aufgetragen worden wären."

Eine andere oftmals und von hervorragenden Künstlern ausgesprochene Ansicht geht nun freilich dahin, es sei zu beklagen, daß Cornelius statt mit der Glyptothek nicht mit den später von Schnorr ausgeführten Nibelungensälen betraut worden sei, wofür er seinen ganz besonderen Beruf bereits in seinen Erstlingswerken dargethan hatte. Was sollen wir in diesem Bezuge sagen? Höchstens: es ist Schade, daß Cornelius nicht die Nibelungen auch in großen Wandgemälden auszuführen Gelegenheit fand. Wer von uns aber möchte für die Erfüllung dieses Wunsches die Glyptothek hingeben? Allerdings wies ihn das Reckenhafte seiner Künstlernatur mehr auf die nordische Sagenwelt als auf die griechische Mythologie. Aber gerade darum erblicken wir mit Riegel eine für seinen Entwickelungsgang höchst glückliche Fügung, welche wir der Initiative König Ludwig's nicht genug danken können, eben in dem Umstande, daß Cornelius damals vom Mittelalter, von Dante

und der Bibel vorerst abgezogen und zu Homer und den hellenischen Tragikern gewiesen wurde. — Denn „die Ueberlieferungen des Alterthums, sagt sein Biograph mit Recht, bringen uns die erhabenste Poesie bereits in vollkommenster Ausgestaltung des Stoffes entgegen." Und dies war in der That der große Dienst, den nach unserm Dafürhalten keine andere Stoffreihe in gleichem Maße wie die antike ihm leisten konnte, daß die Götter und Helden der Glyptothek seinen urkräftigen Genius zwangen, sich in die Bedingungen einer „fertigen Welt" zu fügen. Und schwellen ihm auch hier in Behandlung des Nackten die Formen über das Maß antiker Schönheit hinaus zu einem michelangelesken Kraftaufwande, welcher, wie man ihm so oft nachgesagt hat, womöglich noch einige Muskeln mehr aufbieten möchte, als dem menschlichen Leibe zu Gebote stehen; — und fließen auch hier nicht immer die Gewandungen mit griechischer Geschmeidigkeit: in einem Punkte wenigstens hat er sich hier immerhin mit echt künstlerischem Maße, echt klassischer Einfachheit und Klarheit als ein Meister gezeigt, dessen schwungvolle, himmelstürmende Seele auch weiser Selbstbeschränkung mächtig ist, nämlich in der Konception der cyklischen Bildergesammtheit und der unvergleichlichen Schönheit ihrer Gliederung und Raumtheilung. Diesen Punkt weiß auch Riegel, wie es nicht anders zu erwarten war, vollkommen zu würdigen, und wir widersprechen ihm nicht, wenn er geradezu (S. 92) sagt: Die Raumtheilung der Glyptothek ist von so wunderbarer Eurhythmie, von solcher Strenge des Stiles, das selbst unter den Meisterwerken italienischer Monumentalmalerei sich ihres Gleichen kaum finden könnte." Unserm Gefühle nach mag dies insbesondere vom Göttersaale gelten, den wir seinem Totaleindrucke nach für den vorzüglicheren halten. Nicht minder klar und organisch gedacht, aber weniger schön hinsichtlich der Raumtheilung erscheint uns der Heldensaal, wo der Nibelungenrecke, dem die Gestalten und also auch die Malflächen nicht leicht kolossal genug sind, selbst was die Raumverhältnisse anbelangt, wieder einigermaßen sich Platz macht. Doch dies sind Nebenbemerkungen. Die Glyptothek ist und bleibt uns, wir wiederholen es, das klassischste Werk neuerer Monumentalmalerei.

Nach alledem wird man nun vielleicht erwarten, daß wir dem Biographen auch beistimmen, wenn er in eben dieser „strengeren Theilung des Raumes und einer glücklicheren Füllung der einzelnen Räume durch die Komposition in der Glyptothek" unbedingt „das neue Element des allgemein künstlerischen Fortschrittes" erkennen will (S. 93). Und doch könnten wir ihm hierin nur sehr bedingt beipflichten. Für's Erste ist die ganze Behauptung nur zur Hälfte zuzugeben, nämlich hinsichtlich der Raumtheilung. Daß Cornelius aber auch glücklicher in der Füllung der einzelnen Räume durch die Komposition sei als die Alten, das möchte denn doch eine gar zu kühne Annahme seines Panegyrikers sein. Mag er ihnen in diesem Bezug nicht selten gleich stehen, übertroffen hat er sie schwerlich — „denn wer vermöchte Raffael zu übertreffen!" — Gesetzt aber auch, wir wollten die ganze Behauptung einräumen, so gilt es doch noch immer die Tragweite dieses neuen Elementes des allgemein künstlerischen Fortschrittes vorsichtig zu ermessen und seine Konsequenzen zu prüfen, wobei sich denn leicht herausstellen könnte, daß der vermeintliche und in einer Richtung nicht zu bestreitende Fortschritt, nach einer andern und zwar nach der wesentlichsten Seite in der künstlerischen Praxis nahezu unvermeidlich einen Rückschritt zur Folge habe. Es gilt hier keine leichte Auseinandersetzung. Um der Sache auf den Grund zu kommen, haben wir aber von den Riegel'schen Ausführungen auch noch in Betracht zu ziehen, was wir bis jetzt geflissentlich bei Seite ließen: das Ideelle des Vorgangs.

Des Verfassers ganz richtige Bemerkungen über die unvergleichliche „Raumtheilung und Eurhythmie" der Glyptothek fließen selbstverständlich aus der an und für sich gleich richtigen Erkenntniß, daß all diese Wohlordnung von innen heraus geschaffen, d. h. dem großen Gedanken des Ganzen, der sinnvollen Gruppirung seiner Glieder und den Feinheiten ihrer geistigen Wechselbezüge entsprungen ist. In soweit sind wir natürlich ganz seiner Meinung. Nun folgt aber der gewagte Vergleich mit den Alten und der darauf gebaute Schluß, seine Lehre vom neuen Element des allgemein künstlerischen Fortschrittes, die wir untersuchen wollen. S. 92 und 93 ist Folgendes zu lesen:

„Der Charakter der Decke in der Sixtina wie der Fresken in der Farnesina ist ein anderer; Cornelius war in seiner Glyptothek der Composition nach strenger und ruhiger als dort Michelangelo, der gei-

stigen Erfassung des Alterthums nach ernster und tiefer als hier Rafael. Und selbst die Stanzen sind in Bezug auf Gesammtcomposition und Raumtheilung kaum so einheitlich gedacht, und keineswegs so in antiker Strenge durchgeführt." — „Und so werden wir denn das neue Element des allgemein künstlerischen Fortschrittes als das einer strengeren Theilung des Raumes und einer glücklicheren Füllung der einzelnen Räume durch die Composition in der Glyptothek nicht verkennen, während wir zugleich die vertiefte und veredelte geistige Auffassung des Alterthums im Vergleich zu jener früheren der Heiterkeit, die zuweilen nahe an Gaukelei streifte, besonders wahrnehmen."

Daß auch wir die volle Schönheit der Raumtheilung in der Glyptothek nicht „verkennen", haben wir schon zur Genüge dargethan. Auch die vertiefte geistige Auffassung des Alterthums bei Cornelius wollen wir nicht bestreiten, wie wir denn überhaupt den Meister in seinen dichterischen Vorzügen und ihrer kulturhistorischen Bedeutung keineswegs bemäkeln wollen. Lediglich darauf gehen wir aus, uns eine bestimmte Meinung über den künstlerischen Werth des neuen Elementes kunstgeschichtlichen Fortschrittes zu bilden. Zu diesem Ende können wir alle Voraussetzungen der Riegel'schen Fortschrittslehre ununtersucht gelten lassen. Die Komposition der Glyptothekgewölbe soll strenger und namentlich ruhiger sein, als die Decke der Sixtina, — wir geben es zu. Die cornelianische Auffassung des Alterthums soll ernster und tiefer als die rafaelische in der Farnesina sein, — wir wiederholen, daß wir es gelten lassen. Selbst die Stanzen seien nicht so einheitlich gedacht als die Glyptothek, wir bestreiten es nicht. Aber — wenn wir selbst auch das noch zugestehen wollten, daß die Heiterkeit der Renaissance zuweilen wirklich an Gaukelei streife, ist es auch schon eine ausgemachte Sache, daß darum ihre Werke in Schatten zu stellen seien und daß Cornelius, mit ihnen verglichen, in der vollen Glorie eines künstlerischen Fortschrittes erscheine? — Dies bestreiten wir und glauben es am besten widerlegen zu können, indem wir aus den Riegel'schen Wahrnehmungen selbst, die wir uns aneignen, einfach hinsichtlich der Bedeutung, welche dem neuen Fortschrittselemente beizulegen ist, geradezu den umgekehrten Schluß ziehen.

Gerade diese beneidenswerthe „frühere Heiterkeit" im Erfassen des Alterthums, über welche der Biograph des Cornelius mit Ausdrücken der Geringschätzung glaubt sprechen zu dürfen, ist uns Anderen die sicherste Bürgschaft der ächt künstlerischen Denkungsart der Alten. Und wir halten deshalb dafür, Franz Kugler, den Riegel in seinem Buche zwar nicht mit Unrecht, aber vielleicht doch etwas gar zu hitzig um gewisser Aeußerungen der Selbstüberhebung willen verfolgt, Kugler habe sich an Cornelius kaum schwerer versündigt, als dessen Lobredner an den Alten, indem er die olympische Heiterkeit der Renaissance der „Gaukelei" bezüchtigt. Das eben ist ja in unsern Augen die Tugend jener klassischen Meister, daß sie sich in die dichterische oder gar philosophische Auffassung ihrer Stoffe, beziehungsweise des Alterthums, nicht übermäßig vertieft haben. Denn war es eben darum auch nicht ihre Sache, mit so ausgesprochener Vorliebe wie Cornelius das Hauptgewicht auf die streng einheitliche Konception des Cyklus und die konsequente Durchführung seiner Idee hinsichtlich der Raumtheilung zu legen, so wird dieser Mangel — wenn ja von Mangelhaftigkeit sollte die Rede sein können! — jedenfalls reichlich durch den ungleich schwerer in die Wage fallenden Vorzug aufgewogen, daß sie — eben darum — weil sie sich mit desto ungetheilterem Geiste dem einzelnen Bilde und jeder einzelnen Gestalt hingeben konnten, mindestens ebenso glücklich in der Raumfüllung, und ungleich vollendeter als Cornelius in der vollkommneren Ausgestaltung des einzelnen Kunstwerkes und aller seiner Faktoren waren. Mit einem Wort, eben darum, weil sie vielleicht weniger bedeutend als Dichter und Denker gewesen sind, haben sie nach unserm Ermessen vermocht die größten Bildner und Maler aller Zeiten zu werden. Dieses „eben darum, weil" unserer Behauptung dürfte nun freilich nicht Jedem einleuchten. Es sei daher verstattet, die Sache noch etwas tiefer zu begründen und weiter zu verfolgen.

Der künstlerische Gestaltungsproceß fordert unbedingte ausdauernde Koncentration des schöpferischen Geistes; in der Malerei, streng genommen, absolute Geistesgegenwart bis auf den letzten Pinselstrich. Diese Grundforderung wird aber nur derjenige vollkommen erfüllen können, der an das Maß der menschlichen Geisteskraft keine überspannten Forderungen stellt. Nur wer keine Vorstellung vom künstlerischen Schaffen hat, der mag erwarten, daß ein Künstler in der Durchbildung seiner Werke keinen Nachlaß der Kräfte verrathe, wenn er sich's zur Aufgabe gemacht, nicht

blos eine Vielheit von Bildern mit gleicher Liebe durchzudenken, nein, einen weitläufigen Cyklus durchzuarbeiten und auf das erschöpfendste als ein streng einheitliches Ganzes ideell und räumlich auszugestalten. O wie weise waren doch jene alten „Gaukler“, welche diese Klippe mit Heiterkeit zu umgehen wußten! Und diese Weisheit ist ihnen nicht einmal schwer geworden! Sie durften mit heiterer Sorglosigkeit, mit schöner Zuversicht dem guten Genius ihres Zeitalters, dem alterthumsfreudigen Geiste des Cinquecento und seinem weithin verbreiteten epidemischen Geschmack für malerische Ausschmückung architektonischer Räume vertrauen, und sie thaten es — nicht ohne Sinn und Verstand — jedoch ohne Grübelei und in bestem Humor. Da konnte es ihnen denn freilich gelingen, sich die volle Frische der Phantasie für das eigentlich Bildnerische am Bildwerke zu bewahren und jenen vollen Schein spielender Leichtigkeit im Schaffen lebensvoller Gestaltungen zu erreichen, hinter welchem nichts Anderes verborgen liegt, als der tiefste Ernst des streng künstlerischen Willens, der freudig sein Alles, seine ganze Geisteskraft an die Erfüllung seiner Lebensaufgabe, an die Erscheinung einer idealen Welt setzt, in welcher die ideelle, welche allerdings den Anstoß zu diesen Schöpfungen gegeben hat, nur wie in keuscher Verhüllung im Stillen fortwirkt. Die Glücklichen! Sie haben das goldene Zeitalter der Kunst erlebt, da der Gedanke sich noch begnügte, seine Wahrheiten ohne vorlautes Selbstbewußtsein im schweigsamen und dennoch offenen Geheimniß der Schönheit zu offenbaren. Ja, diese schönen Zeiten jener „früheren Heiterkeit“ sind freilich dahin!

Da tritt nun 300 Jahre später ein tiefer deutscher Geist in eine Zeit, die 300 mal weniger Kunstberuf, bei seinem Auftreten einen grundverdorbenen, und späterhin nur sporadisch einigen geläuterten Geschmack hat, und diesem einsamen Manne, weil er ein großes Genie ist, sollten wir zumuthen, daß er Alles leiste, was das Zeitalter der „Wiedergeburt“ geleistet hat und noch darüber hinaus einen allgemein künstlerischen Forschritt mache? Bedenken wir die Sache doch genau! — Seinem nationalen und Zeitcharakter entsprechend hat Cornelius bekanntlich den Gedanken zum Leitstern seiner Kunst gewählt. Was ist aber die Wendung des Malers zum Dichterischen und Philosophischen anderes als eine halbe Abwendung vom Bildnerischen? Der Hinweis auf die formellen Vorzüge seiner Komposition kann uns hierin keines Bessern belehren. Denn diese neue Wendung der Phantasie ist eben darum ein so zweifelhafter Fortschritt, weil sie, genau besehen, unter dem Mantel bildnerisch strengeren Verfahrens nach einer Seite hin (nämlich hinsichtlich der unvergleichlichen Raumtheilung, dieser Frucht der strenger einheitlichen Konception) im Grunde doch nur in die Malerei, diese ausdrückliche Kunst des „Nebeneinander“ mit Vorliebe ein „Nacheinander“, d. h. die Bedeutung der sinnreichen Koordination einer Aufeinanderfolge von Ideen einführt und gerade dies zur Hauptsache des ganzen Kunststrebens macht. Damit mag denn der Dichter immer höher und höher steigen und seine deutschen Zeitgenossen mögen immer lautere und lautere Bewunderung ihm zujubeln, — die Muse der klassischen Kunst aber sieht dem neuen Titanen nicht ohne Besorgniß zu. Je strenger einheitlich der Cyklus durchgearbeitet wird, desto weniger wird sowohl der schaffende Künstler als der auf seine Schöpfung eingehende Beschauer Lust und Ruhe, Sammlung und Hingebung genug für das einzelne Bild in seinem geschlossenen Rahmen haben. Der Rahmen selbst verzweigt sich weiter und weiter und zieht uns nach von Gedanken zu Gedanken. Die Phantasie des Schöpfers ist absorbirt von der Kombination des Ganzen, sie hat nun einmal diese Richtung eingeschlagen und verfolgt sie mit leidenschaftlicher Begeisterung — und woher soll er noch Muße und Ausdauer für alles Andere nehmen, was erst den Bildner, den Maler ausmacht. Wir aber, sofern wir eingehende Beschauer und Menschen sein wollen, denen Herr Dr. Riegel nicht jede Vorbedingung des Verständnisses absprechen müßte, wir sollen erst recht nicht blos am einzelnen Bilde oder einer Mehrheit von vortrefflichen Kunstwerken haften und uns ihrer Schönheit freuen, wir sollen überhaupt nicht mehr blos sehen was zu sehen ist, wir sollen auch noch und zwar vor Allem die Tiefe des Gedankenganges bewundern, den uns allerdings die schöne klare architektonische Gliederung höchst annehmlich und zugänglich macht, aber im Grunde doch nur vermuthen läßt! Denn eigentlich ist der dichterische Organismus, den wir jetzt als das eigentlich Klassische solcher Werke anerkennen sollen, doch gar nicht zu sehen, sondern nur so zu sagen zwischen den Zeilen seiner räumlichen Erscheinungsformen heraus zu lesen. Daß nun

eine solche Kunstweise, bei aller Wucht des Genius, bei aller Unerschöpflichkeit echt phantasievoller Erfindung, womit sie aus der Klaue des Löwen hevorgegangen ist, unvermerkt einem allerdings neuen, dem Charakter unserer Nation und Zeit entsprechenden Elemente das Uebergewicht giebt, nämlich der Reflexion, das liegt denn doch wohl klar zu Tage. Somit vermögen wir das bewußte neue Element des allgemein künstlerischen Fortschrittes nicht mehr viel anders aufzufassen, denn als ein Zeichen der Zeit, — einer Zeit, die eben nicht mehr jener ideellen Anspruchslosigkeit fähig war, welcher nach der oben ausgesprochenen Ansicht die ideale Formvollendung jener Meister der früheren „heiteren" Denkungsart ihr Dasein verdankt. Aus eben diesem veränderten Zeitcharakter und seiner gesteigerten Gedankenhaftigkeit erklären wir uns also nichts anderes, als die sonst kaum begreifliche Erscheinung, daß ein so unzweifelhaft gewaltiger Bildnergeist, ein so ausdauernd nach dem Höchsten ringender Künstler wie Cornelius eine Unvollkommenheit der Form an sich hat, die wir nur um so härter empfinden, zu je reineren Höhen sein dichterischer Schwung uns fortreißt, und je empfindlicher für Schönheit uns die Tadellosigkeit seiner cyklischen Gesammtgestaltungen selbst gestimmt hat.

Recensionen.

Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Von Karl Justi. Erster Band. Leipzig, F. C. W. Vogel. 1866.

Ueber die Studien Winckelmann's in seiner vorrömischen Zeit. Von Karl Justi. In Friedr. v. Raumer's historischem Taschenbuch. Vierte Folge. Siebenter Jahrgang. Leipzig. Brockhaus. 1865.

Ein Jahrhundert ist mit nächstem Jahre verflossen, seitdem Winckelmann der Welt durch ein tragisches Geschick entrissen wurde und nun auf deutschem Boden noch, hart an der Gränze Italiens ruht. Bis jetzt besaßen wir keine Lebens- und Geistesgeschichte von ihm, die nur annähernd den Forderungen historischer Kunst, dem Reize eines so vielfach dunkeln und räthselhaften Lebens, wie es in Winckelmann gegeben war, endlich der ganzen umfassenden Bedeutung des Begründers der alten und überhaupt der Kunstgeschichte, zugleich eines deutschen Klassikers entsprach. Goethe's und seiner Freunde Schrift aus dem Jahre 1805: „Winckelmann und sein Jahrhundert" ist das Bedeutendste geblieben, was über ihn veröffentlicht war und auch diese „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmann's" sind nur die Hälfte des entworfenen Ganzen. Glücklich wenigstens, daß uns Goethe's eigene, in kurzen Abschnitten niedergelegte Betrachtungen über den ihm so verwandten Geist gegeben wurden und daß wir seinen herrlichen Schlußworten als dauernder Mahnung noch heute lauschen können, wenn er ausspricht: „Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen, denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten und so bleibt uns Achill als ewig strebender Jüngling gegenwärtig. Daß Winckelmann früh hinwegschied, kommt auch uns zu Gute. Von seinem Grabe her stärkt uns der Anhauch seiner Kraft und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begann, mit Eifer und Liebe fort und immer fortzusetzen." Unter den mannigfachen Reden, die Winckelmann's Andenken diesseits und jenseits der Alpen an dem Tage seiner Geburt, dem 9. December gefeiert haben und gedruckt wurden, nimmt unstreitig Otto Jahn's Rede, in Greifswalde 1844 gedruckt und ganz kürzlich in seinen biographischen Aufsätzen (Leipzig 1866) einem größeren Publikum neu dargeboten, durch Frische und feine Charakterisirung eine hervorragende Stelle ein.

In Dr. Karl Justi, einem jungen Gliede jener bekannten Marburger Gelehrtenfamilie, ist nun aber jetzt für Winckelmann ein Biograph erstanden, dessen sich die deutsche Nation wahrhaft freuen kann und durch dessen in dem ersten Theile uns vorliegendes Werk die Gestalt des bisher mehr verehrungsvoll genannten als gekannten und noch weniger in seinen Werken von der deutschen gebildeten Welt studirten Mannes auf dem reichen Hintergrunde der Geistesgeschichte des vorigen Jahrhunderts be-

stimmt und fein gezeichnet hervortritt. Es vereinigen sich in der That sehr verschiedene Eigenschaften, um dieser Biographie eine hervorragende Stellung in der deutschen Literatur zu sichern: eine möglichst umfassende Benutzung des Materials, eigene Anschauung der Oertlichkeiten, an denen der Held des Buches gelebt hat, vielseitige Empfänglichkeit für die mannigfach in Winckelmann's Studien sich durchkreuzenden wissenschaftlichen Richtungen und Wissenschaften, selbst eine gewisse Wahlverwandtschaft mit der Gesammtstimmung des vorigen Jahrhunderts, wie sie sich in der englischen und französischen Literatur am klarsten ausgesprochen, tüchtige Kenntniß der Alten, eine fein beobachtende Psychologie, die uns eine ganze Reihe von Empfindungen, wie sie, ich möchte sagen, spezifisch im Gelehrtenleben sich entwickeln, schön und tief zergliedert, endlich eine das Große und Eigenthümliche genialer Menschen freudig erkennende Liebe zu dem geschilderten Manne. Wohl kann man sich fragen, ob nicht das Postament etwas zu massiv, zu breit und zu hoch ausgefallen ist, auf dem das Bild unseres Helden aufgestellt werden soll, und wir läugnen nicht, im Interesse der Biographie hätte manches kürzer gefaßt, nicht so gleichmäßig ausgeführt werden sollen, hätten von Hauptstufe zu Stufe die persönlichen Resultate wohl schärfer betont, mit kräftigeren Strichen herausgehoben werden können; doch das hat sich der Biograph selbst wohl auch gesagt und es trotzdem vorgezogen, uns mit einer Fülle von schätzenswerthesten Nebenbildern kleinerer Personen zu beschenken. Es liegt ganz in seiner Hand, nun in dem zweiten Theile, der uns den italienischen Winckelmann gegenüber dem altmärkischen und sächsischen vorführen soll, wo der langsam herangewachsene Baum auf einmal voller Blüthen und voller Früchte steht, uns das bedeutende persönliche Bild um so plastischer aus dem Hintergrunde heraustreten zu lassen.

Der Verfasser hat zum ersten Male neben der sorgfältigen Benutzung des gedruckten Briefwechsels von Winckelmann, wozu auch einige noch unbekannte, so an den Generalsuperintendent Nolte in Stendal gerichtete kamen, zu denen eine Nachricht der letzten Tage eine sehr bedeutende Erweiterung, besonders aus dem Archive des Hauses Albani in Aussicht gestellt hat, eine zweite Quelle ganz anderer Art benutzt und zwar in umsichtigster und förderndster Weise: ich meine den Winckelmann'schen literarischen Nachlaß auf der Pariser Bibliothek, bestehend aus einundzwanzig Folioheften, nebst dem auf der Bibliothek zu Montpellier, Dresden und zu Hamburg noch befindlichen Material an Winckelmann's Kollektaneen, Aufsätzen und Koncepten. Führen uns die Briefe Winckelmann so ganz als Mensch vor, geben sie uns darin so viel mehr als gelehrte Thatsache, sind sie so „unschätzbar als unverstellte Aeußerungen der Stimmungen und Regungen des Augenblicks, hingeworfen ganz ohne einen Gedanken an andere mögliche Leser als den einen, im Augenblick des Schreibens so affektvoll gegenwärtigen, so bilden jene Kollektaneen das direkte Gegentheil davon, sie sind gleichsam die von Außen kommenden chemischen Elemente, die den Bildungsproceß in Winckelmann's Seele bedingen, erstarrt im Proceß der Aneignung; es sind wesentlich nicht Kollektaneen zu einem bestimmten wissenschaftlichen Zwecke, also hier zur Kunstgeschichte, nein, der Niederschlag der riesenhaftesten Geistesarbeit, des nicht zu stillenden Durstes nach Wissen, nach Thatsachen und vor allem den hinter ihnen liegenden Ideen. Kann es uns fast grauen vor „dem wüsten Labyrinth" der damaligen deutschen Bildungswelt, das Winckelmann durchschreiten mußte und durchschritten hat, so erfüllt uns ein solcher Weg mit dem so tröstlichen wie erhebenden Eindruck einer vollen, durch alle Hindernisse sich selbst hindurchrettenden und zugleich läuternden Menschennatur, mit neuem Glauben an die ewige Macht der Schönheit, die aus solcher Verschüttung doch strahlend in Winckelmann's Seele hineinleuchtet.

Indem wir daher Leser der verschiedensten Interessen zur Lektüre des Werkes einladen, können wir nicht umhin, den speciellen Interessen dieser Zeitschrift gemäß eine Seite und zwar die des Einflusses der bildenden Kunst auf Winckelmann selbst und den Stand einer Kunstwissenschaft, soweit Elemente zu ihr Winckelmann umgaben, etwas näher herauszuheben. Und Justi hat uns dazu werthvolle Unterlagen geboten.

Der arme Schusterjunge von Stendal wächst auf in einer ächt norddeutschen Stadt, wo noch heute der Charakter tüchtigen Bürgerthums, mittelalterlicher Frömmigkeit, jener ächten deutschchristlichen Mystik, wie sie sich in den reichen Bilderbüchern großer Altarwerke darlegt, in Mauern, Kirchen, Thoren, Bildwerken erhalten ist. Aber ihm ist die Gothik, überhaupt altdeutsche Kunst, wenn

irgend Einem fremdartig geblieben, ja gegen Ende des Lebens notorisch feindselig und häßlich erschienen; er hat aber aus seinem vieljährigen Dienst in Currende und Chor die Liebe zu Kernliedern der lutherischen Kirche auch in die Zeiten, wo er als Abbate unter Kardinälen lebte, sich bewahrt. Die Erinnerung an des Knaben Forscherdrang, der Hünengräber umwühlt und „Heidenbötte" sammelt, knüpft sich in Stendal noch heute an einige dieser aufbewahrten Aschengefäße. In dem „neueröffneten adeligen Ritterplatz", einem Werke für die Ausbildung junger Cavaliere, besonders auch als Vorbereitung auf ihre Reisen bestimmt, das die Schulbibliothek darbot, sieht der vom Suden, von Römern und Griechen träumende junge Lateiner zuerst Abbildungen von Bauwerken und Raritäten. Auf der Universität Halle sind es die Büchersäle dreier Bibliotheken, die ihn stundenlang fast täglich anziehen, wo er bestaubte Griechen aus ihrer Vergessenheit herausholt. Von Kunst und Alterthum hört er wenig genug, doch siehe da, ein Professor der Medicin und der Literatur, J. H. Schulze, trägt 1738 zum ersten Male römische und griechische Antiquitäten nach Münzen vor und läßt die alten Götter nach ihren Konterfeis auf wirklich antiken, zunächst römischen Münzen schauen, die Götter, die für Winckelmann bereits in Homer, in Sophokles, in Herodot, die er aus eigenstem Antriebe heraus las, Leben und Gestalt gewonnen hatten. Und in Baumgarten's Vorlesungen über die neue, von ihm zuerst gesonderte Wissenschaft der Aesthetik, die er eifrig hörte, war die bildende Kunst vergessen!

Weder in Jena noch auf der verunglückten Fahrt nach Paris, die in Gelnhausen endete, noch in Hadmersleben, noch endlich im langen schweren Schuldienste zu Seehausen war ihm eine irgend nennenswerthe Kunsterscheinung, die tief auf ihn gewirkt, geboten. Wir hören auch durchaus nicht, daß er selbst zu sammeln und am Gesammelten im kleinen, engen Raume des eigenen Heim sich zu erfreuen begonnen; nein, er strebt hinaus, er will am Fuße der Pyramiden die Quellen der alten Kunst studiren und inzwischen sitzt er wie ein Polyp an seinen geliebten Alten, an der modernsten französischen und englischen Literatur, an Philosophie und deutscher Geschichte. Doch die wunderbare Malerei, die volle Greifbarkeit homerischer Schilderungen, die Anschaulichkeit Herodot's, die Umgränzung sophokleischer Gestalten, die Ideen Platon's, sein Preis der Liebe als der schöpferischen Macht der Schönheit, füllen seine Seele. Und es drängt ihn dabei hinaus zu den getrennten, heiß geliebten jungen Freunden, an denen er mit sinnlichgefärbter Gluth der Leidenschaft hängt.

Er wandert alljährlich nach Leipzig und hier ist es, wo er neben den Buchläden, neben dem Modeschneider vor allem die Privatsammlungen der Richter und Winkler aufsucht. Daß daselbst Prof. Christ aus Koburg, der feinsinnige, vielseitige, vielgereiste Mann, Kolleg über alte Kunst, freilich unter dem wunderlichen Namen der „Literatur" las, schien er kaum zu wissen oder nicht zu beachten.

Nun ist er endlich seit dem Jahre 1748 von seiner Stellung in Seehausen erlöst, er wandert aus dem armen despotischen Preußen in das damals glänzende, heitere Sachsen, er ist als dritter Bibliothekar des Grafen v. Bünau in Nöthenitz, eine Stunde von Dresden, und Dresden ward damals immer mehr das „Athen" des Nordens. Freilich auch jetzt liegt seine tägliche Berufsaufgabe weit ab von Kunst und Kunstgeschichte, sie liegt im Anfertigen eines wissenschaftlichen Kataloges der italienischen Literatur des Völkerrechtes, in Arbeiten für die Zeiten der Merovinger und der sächsischen Kaiser. Vor seinem geistigen Auge entfaltet sich immer mehr das Bild einer neuen Geschichtswelt, in der das Allgemeine und das Individuelle, in der die ganze menschliche Kultur neben der Politik zu ihrem Rechte gelangt. Aber Dresdens Kunst ist schon der Magnet geworden, der ihn unwiderstehlich anzieht; endlich, endlich hat er die Erlaubniß bekommen, die Galerie zu jeder Zeit zu sehen, und da läuft er aller acht Tage hinein, den Vormittag oder nach Tische; nichts anderes dort lockt ihn, er hat „nicht ein einziges Mal nur eine Promenade in Dresden genossen".

Das zweite Kapitel des zweiten Buches (S. 245—301) „die Bilder aus der Dresdner Kunstwelt" ist, ganz abgesehen von Winckelmann, ein werthvoller Beitrag zur Kunstgeschichte des vorigen Jahrhunderts. Der Verf. knüpft mit vollem Rechte an die Kunstliebe der sächsischen Fürsten, die seit den Zeiten von Kurfürst Moritz nie erloschen war, unter Kurfürst Christian um 1587 bereits die Bildung einer Kunstkammer veranlaßte, unter den drei Georgen (1611—1694)

in fortwährendem Steigen sich befand, endlich unter August II. (dem Starken), unter Friedrich August (August III.) ihren Höhepunkt erreichte und auch in dem nur kurz regierenden Friedrich Christian, dem eigentlichen Gönner Winckelmann's, lebhaft sich bethätigte. August der Starke, von Justi treffend mit dem Herzog Philipp von Orléans verglichen, durchaus Virtuos in seiner Erscheinung, entwirft selbst die Pläne seiner in Kunstwuth hervorgezauberten Paläste, Höfe, Gärten; er vertritt zugleich ganz den französischen Geschmack und verpflanzt aus Frankreich die Schüler eines Lebrun, Lenôtre als fremde Kolonie nach Dresden. Sein Nachfolger ist selbst specieller Kenner der Malerei und des Kupferstiches, unter ihm sammelt sich jener Gemäldeschatz, der noch heute Dresden über alle deutschen Residenzen erhebt; nun sind es aber die Italiener, die in großer Zahl berufen werden, darunter besonders auch Bildhauer aus der Schule Bernini's. Friedrich Christian hat mit dem Studium des Griechischen das entschiedenste Interesse für die Antike und unter ihm wird die lange vorbereitete Kunstakademie wirklich gegründet, bei deren Jubelfeier die inhaltreiche Schrift von Wießner (Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden, 1864) erschien, auch für unsern Verf. eine wichtige Quelle seiner Nachrichten.

Justi schildert uns die Werke des Barockstiles zu Dresden in meisterhafter Weise, so den Zwinger S. 256, diesen „Ballsaal, in den das Morgenlicht einbricht", diese „feierliche Polonaise von Arkaden, die von Zeit zu Zeit in den Pavillons in einen bacchantischen Walzer hineingerissen wird, aus dessen Tumult uns possenhafte Satyrfratzen angrinsen". Aber wir freuen uns auch mit ihm des Fortschrittes und Gegensatzes zugleich an der Frauenkirche mit ihrer grandiosen einfachen Kuppel, an dem japanischen Palais, an den Werken des Crubsacius gegenüber dem letzten großartigen Vorposten des italienischen Jesuitenstiles in der Hofkirche auf nordischem Boden.

Die Gesichtspunkte, unter denen eine Sammlung wie die Dresdner und überhaupt die Galerien früherer Zeit zusammengebracht wurden, stellt der Verf. S. 283 scharf den heutigen kunstgeschichtlichen entgegen: „Unsere ernste, tiefsinnige, grüblerische Kritik, welche an die Kunst lauter Gewissensfragen stellt, hat vielleicht Recht, aber zugestehen muß man, daß sich grübelnder Ernst mit Genuß schwer verträgt. Zum Genuß gehört Leichtigkeit des Lebens und Denkens. Das Bedürfniß und die Fähigkeit des Genusses machte jene Zeit zur klassischen Zeit der Galerien." Winckelmann's Auge hat sich so recht vollgesogen an dem Anblick der Dresdner Gemäldegalerie und er hat zuerst mit beredten Worten die Sixtina Raffael's, diesen eben aufgestellten, aber nur von Wenigen gewürdigten Schatz gepriesen. Aber wie klein war verhältnißmäßig gegen diese Gemäldereihe die Zahl der in Dresden vereinten und wirklich sichtbaren Antiken, und was hat er mit diesen wenigen Werken, besonders den Herkulanerinnen, mit der sogen. Agrippina und einem Gypsabguß des Laokoon anzufangen gewußt? Wahrlich ein beschämendes Gefühl beschleicht uns, die wir in den großen Hauptstädten Deutschlands bequem durch die Fülle der Gypsabgüsse aller Stile, durch zahlreiche Antiken in wahren Prachtsälen schlendern und deren selbst eine kleine Universitätsstadt eine viel größere Zahl von Anschauungen darin bietet, als damals in Dresden der Schuppen des Dresdner Großen Gartens mit seinen wie Heringe zusammengepackten Antiken!

Zu den Kunstmäcenen, Künstlern und Kunstwerken treten als einflußreiche Mächte die Kunstkenner, Kunstforscher und Kunstlehrer hinzu, um die Kunstatmosphäre zu bestimmen und vor Allem sind sie uns interessant, wenn es sich darum handelt, den Begründer der Kunstgeschichte in seiner Entwickelung zu fassen. Dresden war nicht arm an solchen, vor allem nicht arm an deutschen Kräften bedeutsamer Art. An den vielseitigen Graf Algarotti und an den Stadtgouverneur Graf Wackerbart reiht sich der einflußreiche Liebling des Grafen Brühl, K. H. von Heineken, eine diktatorische Natur, der Schöpfer eines Planes für Kupferstichsammlungen, doch von bewundernswerther Fülle der Kenntnisse, des Gegners unseres Winckelmann, weiter der reine Techniker Mathias Oesterreich, der Galerieinspektor. In dem Legationsrath Christian Ludwig v. Hagedorn, dem „theuersten Freunde" Winckelmann's, lernen wir eine edle, friedfertige Persönlichkeit, einen geschickten Kunstdilettanten und Sammler, vor allem aber den feinsinnigen, ersten deutschen Schriftsteller — freilich zuerst auch in französischer Sprache — über die Malerei kennen, in dem neben der Winckelmann ganz parallel gehenden Richtung auf Schönheit, auf einfache Größe, der

specifische Natursinn und die volle Empfänglichkeit für nordisches, bürgerliches Wesen in der malerischen Darstellung uns wohlthuend anmuthet. Und nun wieder Philipp Daniel Lippert, dies Dresdner Bürgerkind, erst Glaserlehrling, dann in langer Lernzeit in der Dresdner Porzellanfabrik und endlich Zeichnenmeister für das Artilleriecorps, auf einmal ganz erfüllt von Bewunderung für die Antike in ihrer kleinsten Ausprägung, dem geschnittenen Stein, nun ein eifriger Sammler geworden, noch mehr ein vortrefflicher Nachbildner der Gemmen im neuen Stoffe! Er setzt sich selbst hin, den erklärenden Katalog zu schreiben, läßt sich sein mangelhaftes Latein von Prof. Christ corrigiren, nicht für die Gelehrten wird gearbeitet, sondern „zum Nutzen der schönen Künste und Künstler". Er freut sich im Geiste, nun den Knaben der Lateinschulen ein Hülfsmittel in die Hände zu geben, um die schwersten Autoren damit leicht zu verstehen. Niemand hat schließlich unter all diesen einen größeren Einfluß auf Winckelmann geübt, als sein Zeichnenlehrer und freundlicher Hauswirth, seitdem er Nöthenitz verlassen, der Maler Ad. Friedr. Oeser. Die Beurtheilung Oeser's ist dadurch so leicht schief und ungerecht, daß man die warmen, ja begeisterten Worte über ihn und sein Talent aus dem Munde eines Winckelmann, später eines Goethe, der ihm ein Jahrzehnt und mehr später so viel an Anregung und technischem Unterricht verdankte, einfach vergleicht mit seinen Malereien in Leipziger Kirchen und Häusern, mit seinen Werken, die durchaus als Entwürfe, vorläufige Dekoration gehalten, nur „Morgen- oder Abenddämmerungen" zu sein scheinen. Oeser's Bedeutung liegt in dem ausgezeichneten Lehrtalent, in jener Gabe, Gemälde klar und anschaulich in ihrer Schönheit zu machen, in dem energischen Hinweis auf Einfachheit, Ruhe und zugleich auf das Gedankenhafte, in jener rastlosen, überall helfend eingreifenden Thätigkeit des Dekorationszeichnens der Muster und Entwürfe. In O. Jahn's oben erwähnten biographischen Aufsätzen ist der über Oeser mit Justi's Darstellung zusammenzustellen.

Aus dem Leben mit diesen Kunstfreunden und für sie zunächst bestimmt ging die erste Schrift Winckelmann's hervor, das Erstlingswerk im achtunddreißigsten Lebensjahr, zugleich die ruhmvolle Einführung als eines Schriftstellers ersten Ranges und der Abschied an die deutsche Heimath, die er zu verlassen im Begriff stand. Justi hat die Schrift „Ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Bildhauerkunst und Malerei" mit ihren Anhängen einer sehr eingehenden Betrachtung unterworfen (S. 382—445), nach Entstehung, Tendenz und Inhalt, Fremdem und Eigenem, ihrem Stil, ihrer Aufnahme im Publikum; er hat sie scharf kritisirt in ihrem Abschnitte über die Allegorie als den Kunstinhalt und in dem von W. gemachten technischen Vorschlage, das Modell auf den Marmor zu übertragen, wobei die betreffende Stelle in Vasari über Michelangelo's Weise erst zum vollen Verständniß gebracht wird und das angenommene Verfahren als ein bildlicher Vergleich sich erweist. Wir müssen uns versagen, hier auf einzelne Fragen und Bedenken unsererseits näher einzugehen, sondern nehmen mit dem Verf. im „Rückblick" Abschied von dem Winckelmann diesseits der Alpen, mit dem Eindrucke einer wahrhaft spontanen Natur, welche die große Maxime: „bleibe dir selbst treu", „eigenen Sinn laß dir nicht rauben" trotz aller Widerwärtigkeiten und Verlockungen an sich bewährt hat. Ja „in Winckelmann's Werken brennt eine stille, unvergängliche Flamme, an der sich noch immer, wie dazumal, als er alle Leser mit sich fortriß, das höhere Verständniß und die Liebe der alten Kunst entzünden kann". Daß diese Flamme neu angefacht werde, dazu hat der Verf. dieses Werkes das Seine schon beigetragen und wird es in noch reicherem Maße bei der Fortsetzung desselben thun, nachdem er auf dem Boden Italiens selbst den Spuren des Winckelmann'schen Geistes mit derselben Liebe und demselben Glücke nachgegangen sein wird.

Das schöne Werk ist aber auch mit schätzenswerthen Beigaben ausgestattet, mit einer werthvollen Auslese aus dem handschriftlichen Materiale für diese Lebensperiode, mit einem gelungenen Stiche von Rudolf Rahn nach Winckelmann's Bilde von Angelika Kaufmann, das sich in dem Museum zu Zürich jetzt befindet und drittens mit einem Vortrag Justi's über Laokoon (S. 450—477). An dem historischen Faden der Beurtheilungen des Laokoon von Winckelmann und Lessing bis zu den neuesten Verurtheilern derselben führt der Verf. uns vor allem die gänzliche Veränderung des zu Grunde gelegten Maßstabes vor Augen, leitet aber zugleich über zu seiner feinsinnigen Beurtheilung und beantwortet sich die Frage: „Was war der Laokoon in der hellenischen Kunst selbst?" mit den Worten: „Der letzte Punkt, zu dem sie im Durchlaufen des ihr bestimmten Kreises im Streben

„nach überwältigender Wirkung sich selbst überbietend fortging; die koncentrirteste, berechnetste und „kunstvollste Zusammenfassung aller Darstellungsmittel, welche die Vergangenheit aufgehäuft hatte.“ Und so bleibt er noch heute, wie einst dem Michelangelo, das Wunder der Kunst.

Heidelberg. **K. B. Stark.**

Ueber den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaus von J. Rudolf Rahn. Leipzig, Seemann. — 1 Thlr. —

— *A.* Die Bedeutung der Kuppel für die Geschichte der Architektur knüpft sich, wenn wir von den mehr oder weniger exotischen Ausartungen einer ursprünglicheren Entwicklung absehen, an drei Epochen: die altrömische, die christlich-occidentalische und die byzantinische. Später tritt die Renaissance in das ganze Erbe ein, um es noch einmal für ihre Zwecke zur Verwendung zu bringen. Der altrömische Centralbau feiert seinen höchsten Triumph in dem Riesenbau des Pantheon; der mustergültige Abschluß der byzantinischen Baukunst ist mit der Sophienkirche gegeben, deren Vollendung in's Jahr 537 fällt. Was nun den christlich-occidentalischen Central- und Kuppelbau betrifft, so gab es eine Zeit, in welcher man diese ganze Entwicklungsreihe auf direkte byzantinische Einflüsse zurückzuführen suchte. Noch jetzt ist Viollet-le-Duc ein berühmter Vertreter dieser Theorie, und in ihren Nachklängen hat sich dieselbe durch einen Theil unserer populären Kunstgeschichten hindurchgezogen bis in die Reisehandbücher, welche dem Laien jedes, namentlich kirchliche, Bauwerk mit einer Kuppel als „byzantinisches“ vorzuführen pflegen. Nun ist freilich durch die Untersuchungen anderer Forscher, namentlich Kreuser's und Schnaase's dieser byzantinische Einfluß auf ein bescheidenes Maß zurückgebracht, und die sorgfältige Einzelforschung hat manches berühmte Bauwerk in eine von der altrömischen Epoche ausgehende, selbständig sich fortsetzende Entwicklungsreihe gerückt; immerhin aber bleibt die „byzantinische Frage“ eine der schwierigsten auf dem gesammten Gebiete der Kunstgeschichte, und eine Schrift, welche, wie die vorliegende, bei fester und umfänglicher wissenschaftlicher Grundlage, auch dem Nichtkenner einen selbständigen Einblick in den Stand der Dinge zu thun gestattet, muß uns höchst willkommen sein.

In der byzantinischen Frage steht der Verf. auf Seite der letztgenannten Forscher. Bei den Schwierigkeiten, mit welchen die Untersuchung Schritt für Schritt zu kämpfen hat, zeigt sich der Erfolg der Arbeit nicht sowohl in der Aufstellung neuer Gesichtspunkte, als in der Förderung des Einzelnen. Die Konsequenzen, welche der Verf. aus den Resultaten fremder und eigner Forschung für die einzelnen Denkmäler zieht oder auf's neue hervorhebt, sind nach allen Gesichtspunkten begründet, und das Material mit einer großen Umsicht zusammengetragen. Daß freilich bei der Anhäufung eines so umfangreichen Apparats von manchen in diesem Zusammenhange noch nicht zusammengestellten Einzelheiten nicht alles für den Grundgedanken von gleicher Wichtigkeit ist, darf nicht befremden. Andererseits muß es dem Kunstfreunde erwünscht sein, daß von dem Centrum der Untersuchung aus stets auf frühere und spätere Entwicklungen Rücksicht genommen ist, und so das Buch die gesammte christliche Architektur, mit Ausschluß der Gothik, wenigstens berührt. Dabei ist der historische Hintergrund der kunstgeschichtlichen Bewegungen in passender Weise eröffnet, und der Einblick in die literarische Grundlage der Untersuchung an jeder Stelle durch den ganz besondern Fleiß des Verf. dem Leser ermöglicht.

Der Verf. geht von der altchristlichen Basilika aus, weil diese auf die Anlage des Centralbaus bestimmend einwirkte. Die wahrscheinlich von Leo Battista Alberti herrührende Ableitung der ersteren aus der alten forensischen Basilika ist längst widerlegt, aber die vollständige Behandlung der Frage nicht ohne Interesse für den Leser, welcher sich in manchen populären Büchern noch täglich solche antiquarische Märchen auftischen lassen muß. — Die zweite Form des christlichen Kultgebäudes ist die Rotunde, welche mit Recht auf den antiken Grabtempel zurückgeführt wird, wie sie denn auch in christlicher Zeit vorzugsweise als Grab- oder Taufkirche verwendet ist. Diese ungesäulte Rotunde erhebt sich, wie ihr Vorbild, das Pantheon, auf rundem oder seltener polygonem Unterbau, welcher der Kuppel ein ununterbrochenes Auflager gewährt. Da dieser Bau

als Gemeindekirche nicht die Vortheile der rechtwinkligen Basilika bot, so begann schon unter Constantin die specifisch christliche Umbildung des römischen Centralbaus. Das System des überhöhten, selbständig beleuchteten Mittelraumes, wie es in der älteren Basilika zum Ausdruck gekommen war, überträgt man auf den Centralbau, und diese neukombinirte Form führt die Kuppel ihrer ferneren Ausbildung entgegen. Diese dritte Bauform, welche als Gemeindekirche neben die fortbestehende Basilika tritt, nennt man die runde oder polygone Basilika, oder die gesäulte mehrschiffige Rotunde, jenachdem man die eine oder die andere Form ihres ursprünglichen Entstehens hervorheben will. Der äußere Entstehungsgrund einer solchen Kombination mag hier und da der Mangel an Holz zur Ueberdeckung der Basilika gewesen sein (S. 71); die leitende Ursache war die mächtige Anregung, welche aus den römischen Kuppelbauten zu den Epigonen sprach und unter ihrer Hand zu selbständigen, den christlichen Kultzwecken mehr entsprechenden Gebilden führte. Weitere Entwicklungsstufen dieser Form sind Kirchen, wie S. Lorenzo in Mailand (im 4. Jahrh. gegründet), S. Vitale in Ravenna (526—47.), S. Sergius und Bacchus in Constantinopel (unter Justinian gegründet). Der Versuch, die Kuppel auf einzelne tragende Theile zu stützen, ist in diesen letzten Bauwerken energisch angebahnt. In wieweit demselben die Anerkennung voller Selbständigkeit gebührt, das hängt von der Untersuchung des Einflusses der gleichzeitigen byzantinischen Architektur ab, welche der Verf. S. 55 ff. zu Gunsten jener Bauten führt.

Das Abendland sucht nun eine noch direktere Anlehnung an die Basilika in dem Centralbau, indem es diesen mit dem rechtwinkligen und quadratischen Grundrisse derselben in Verbindung setzt. Jetzt tritt die Nothwendigkeit hervor, die Kuppellast auf einzelne Stützen zu vertheilen. Der erste dahin zielende Versuch lehnt sich zunächst noch an den polygonen Unterbau an und ist schon von den Römern in dem s. g. Tempel der Minerva Medica zu Rom gemacht: der Grundriß der Kuppel bildet einen um das zehneckige Auflager beschriebenen Kreis, dessen Peripherie nur mit den zehn Ecken zusammentrifft; die vertikalen Mauerwände schneiden als flache Schildbogen in die Kuppel ein. Dieses Wölbungssystem (die „böhmische Kappe") kam in Ravenna vielfach zur Anwendung, und die Grabkapelle der Galla Placidia (450) zeigt sogar zuerst die Kuppel über der quadratischen Grundfläche. — Großartiger aber und schöner gestaltet sich die Kuppel, wenn die Tragbögen nicht in sie einschneiden, wenn ihr Auflager oberhalb der Tragbögen liegt, und sie selbst einen Kreis innerhalb der Basis des Auflagers beschreibt. Das ist der zweite Weg, welcher zur Verbindung der Kuppel mit quadratischem Grundrisse eingeschlagen wird, und sein Ziel die stolze Sophienkirche Justinian's, welche, wenn wir in der angefangenen Zahlenreihe fortfahren dürfen, die fünfte Grundform des christlichen Kirchengebäudes bezeichnet. Im Orient also ist das große Problem gelöst, an dem die Abendländer nicht minder arbeiteten. Der Ruhm, die letzten Konsequenzen dieser Bestrebungen gezogen und im Steine verkörpert zu haben, gebührt den Byzantinern. Die verschiedenen Entwicklungsreihen, in welchen der Centralbau zur Geltung kam, sind nun, wie Linien, in einen Punkt zusammengetroffen, um von hier aus wiederum ihren Fortgang zu nehmen und stets weiter von einander sich zu entfernen. Der Orient hat in seinen byzantinischen Bauten die Sophienkirche stets vor Augen gehabt, sie in manchen Denkmalen nicht unwürdig nachgeahmt, aber in ihrer ganzen Größe nie erreicht. Die einmalige Errungenschaft der Technik veranlaßte jene Stabilität, welche von dem Verfalle nicht weit entfernt ist und auch auf den Gebieten der Skulptur und der Malerei zum landläufigen Kriterium des Byzantinismus wurde. Für die späteren Bauten ist der „Tambour" bezeichnend, welcher auch uns Abendländern aus den heiligen und profanen Denkmälern der Renaissance bekannt ist. — Das Abendland andrerseits zeigt zwar byzantinischen Einfluß nicht in der früher beliebten Ausdehnung, doch für einzelne Baugruppen um so entschiedener. Gewisse Einwirkungen vom Oriente her auf die ravennatischen Bauwerke sind anerkannt und vielleicht noch bestimmter zu betonen, als der Verf. S. 59, 64, 109 ff. es thut. Aber die Erbin Ravenna's an Kunst und Kultur war das im 9. Jahrhundert rasch aufblühende Venedig, und der phantastische Wunderbau des Markusplatzes giebt sich auch ohne sichere Nachweise der Bauchronik in der Kuppelkonstruktion und dem ganzen übrigen Charakter als byzantinisch zu erkennen, während sein Abbild, S. Antonius in Padua (13. Jahrh.) bei übrigens romanischer Anlage doch noch die byzantinischen Kuppeln bewahrte. Im engsten Zusammenhange mit S. Marco steht

schließlich eine Gruppe von Kirchen im südwestlichen Frankreich, deren Mittelpunkt S. Front zu Périgueux ist. — Im Gegensatze zu dieser ganzen Reihe bekämpft der Verf. S. 127 ff. die Ansicht, welche einer Gruppe deutscher Kirchen byzantinischen Ursprung zuschreibt; und den Beschluß macht endlich S. 134 ff. ein besonders interessanter Abschnitt über die specifisch abendländische Kuppel. Diese schließt sich nämlich entweder als Vierungskuppel an den Kreuzbau der Basilika an und bildet nebst den Centralthürmen ein den Bestandtheil der romanischen Architektur, welches die Gothik aufgiebt, um die Vierung nur durch eine kleine Variation in der Wölbung zu bezeichnen. Oder sie verbindet sich ihrer ursprünglichen Anwendung gemäß mit dem Rund- und Polygonalbau, der in selbständiger Form im Abendlande fort und fort gepflegt wird und den byzantinischen Bauwerken, welche von der Sophienkirche direkt ausgingen, koordinirt ist. Das Hauptmonument diesseits der Alpen ist Karl's Münster zu Aachen (um 800), welches frühzeitig nach Anleitung der Bauchronik für byzantinisch galt, thatsächlich aber ein abendländischer, auf römische Tradition sich stützender und den byzantinischen Monumenten koordinirter Centralbau ist. Dieses Denkmal rief eine Anzahl Nachahmungen hervor. Weil aber die Rundform auch in ihrer Erweiterung zur gesäulten Rotunde für Gemeindekirchen nur selten angewandt wurde, so erhielt sie sich meist in Gebäuden, welche untergeordneten Zwecken dienten, und nahm hier das einfachere, völlig ausreichende Schema der einschiffigen oder ungesäulten Rotunde wieder auf. Von dieser Art sind die vielen Schloßkapellen, Tauf- und Friedhofskirchen; ferner die zahlreichen Memorien des Reliquienkults, welche oft freie Nachahmungen der Heiligengrabkirche zu Jerusalem waren oder sein sollten und allmälig als Schnitz- und Goldschmiedearbeiten an die Domäne der Kleinkunst abgegeben werden.

Wir können das Buch, dessen reichen Inhalt wir somit kurz angegeben haben, auf Grund bester Ueberzeugung unsern Lesern empfehlen. Es wird kaum einen in dies ganze ausgedehnte Gebiet seines Inhalts fallenden Gesichtspunkt geben, welcher darin nicht zu weiterer Ausführung angedeutet wäre. Die Ausstattung in Druck und Holzschnitt ist präcis und gefällig.

Die Kunstkammer S. K. Hoheit des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen; von J. H. Hefner-Alteneck. München. Fr. Bruckmann. Lief. 1 und 2.

Wieder beschenkt uns der unermüdliche Herausgeber der „Trachten" und „der Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance" mit einem jener musterhaften Prachtwerke deren er schon eine ganze Reihe zur wahren Zierde unserer Literatur und zum Frommen der Wissenschaft, der Kunst und des Kunsthandwerks herausgegeben hat. Je allgemeiner sich in unseren Tagen die Ueberzeugung verbreitet, wie übel es um den heutigen Geschmack in fast allen Dingen, welche unsere nächste von Menschenhänden geschaffene Umgebung ausmachen, um uns steht, desto wärmeren Dank schulden wir den Männern, die in treuen Nachbildungen uns die schönen und charaktervollen Beispiele des hohen Kunstsinnes unserer Vorfahren vor Augen bringen. Unter diesen steht Hefner-Alteneck in allererster Reihe. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert mit hingebender Liebe den alten Denkmalen der künstlerischen Kultur zugethan, gehörte er in eine Zeit, da man kaum anfing grade diesen in weiterem Sinne des Wortes kostümlichen Dingen eine Aufmerksamkeit zuzuwenden, zu den Ersten, welche mit Nachdruck immer wieder auf diese für die Sittengeschichte, wie für das Kunstgefühl so bezeichnenden Gegenstände hinwies. Aber nur einem Manne, der mit so nachhaltigem Eifer eine so bewährte Meisterschaft der Auffassung, der mit gründlicher Kenntniß ein so ausgezeichnet künstlerisches Geschick verband, war es möglich Publikationen hervorzubringen, in welchen die Gediegenheit unablässiger Forschungen sich mit der vollendeten Schönheit der Darstellung gradezu mustergültig verbindet. Ueberall zeichnete der Verfasser selbst aufs Genaueste nach den Originalwerken und ließ dann unter seiner Aufsicht die Blätter von geübten Künstlern in Kupfer stechen und zuletzt mit aller Sorgfalt koloriren. Um seinen Werken jene Vollendung zu verleihen, welche nur die Hand des Meisters selbst ihnen geben kann, verschmähte er die mechanischen Mittel des Farbendrucks, so hochentwickelt dieselben auch sein mögen, und deshalb tragen seine Werke etwas von jenem Reiz der alten Meisterarbeiten an sich, deren Zauber nicht zum geringsten Theil auf der Wahrneh-

mung beruht, daß nirgends die Maschine, die Fabrikarbeit, sondern überall die unverdrossene Hand des sorgsam vollendenden Künstlers zu spüren ist.

Diesen Eindruck giebt uns auch das neueste Werk des Verfassers, welches in seinen beiden ersten Lieferungen uns vorliegt. Es setzt sich das Ziel, denjenigen Theil der reichen Sammlungen auf dem Schlosse Sigmaringen, welcher die kleineren Kunstwerke und Geräthschaften umfaßt, zur Anschauung zu bringen. Es ist ein schönes Zeugniß des regen kunstwissenschaftlichen Sinnes unserer Zeit, daß solche Kunstkammern, die in den vorigen Jahrhunderten nur unter dem Gesichtspunkt von Raritäten einer müßigen Neugier dienten, jetzt wieder in ernsterem Sinn als Zeugnisse des Geisteslebens und des Kunstsinnes der Vergangenheit gewürdigt und dem Stadium vorgeführt werden. So lange ein unbeirrtes, wenn auch vielleicht häufig irrendes Stilgefühl alle Lebensäußerungen beherrschte, wie es noch in dem mit Unrecht verrufenen vorigen Jahrhundert der Fall war, hatte man keine Veranlassung, sich nach älteren Mustern umzuthun; heute aber, wo wilde Stillosigkeit, fahrige Unsicherheit in unseren kunstgewerblichen Produktionen sich breit macht, bedürfen wir dringend der Vorbilder, und es muß schon als ein Schritt zur Besserung betrachtet werden, daß wir angefangen haben dies einzusehen. Mit Recht legt man deshalb neuerdings Werth auf solche Sammlungen werthvoller alter Geräthe; aber um so bedauerlicher, daß die Mehrzahl derselben fern von den großen Mittelpunkten des modernen Lebens gleichsam in der Einsamkeit brach liegen! So ist es mit der Sammlung Minutoli in Liegnitz, für welche man in dem armen preußischen Staate nicht die Mittel finden kann, sie zu erwerben und in Berlin der allgemeinen Benutzung zugänglich zu machen. Wahrscheinlich wird diese schöne Sammlung demnächst ins Ausland wandern, und wir werden uns noch glücklich schätzen müssen, daß ein Theil derselben wenigstens in trefflichen Farbendruck („Kunstgewerbliches Modell- und Musterbuch" von J. Chr. Matthias. Leipzig bei E. A. Seemann) gegenwärtig herausgegeben wird. Auch die reiche Kunstkammer des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen ist an ihrem abgelegenen Orte nur Wenigen zugänglich; um so mehr verdient die hochsinnige Absicht des erlauchten Besitzers Dank, sie in so meisterhaften Darstellungen dem Publikum zugänglich zu machen und mit diesem Werke den Mann zu betrauen, der vor allen Andern dafür wie geschaffen scheint.

Der Werth dieser wie aller ähnlichen Publikationen Hefner's beruht auf der sorgfältigen, stilgetreuen Aufnahme der Originale, die nicht blos in geometrischer Darstellung, sondern wo es nöthig ist, auch mit Grundrissen und Durchschnitten zur allseitigen Anschauung gebracht werden, so daß sie dem Künstler und Gewerbtreibenden unmittelbar als Vorlage dienen können. Dazu gesellt sich ein beschreibender Text in deutscher und französischer Sprache, der von den umfassenden Kenntnissen des Herausgebers Zeugniß ablegt, indem er über Entstehungszeit, Stil, Technik und Gebrauch der dargestellten Gegenstände eine völlig befriedigende Auskunft giebt. Die Auswahl, wie sie in den beiden vorliegenden Lieferungen von je 6 kolorirten Blättern mit dazu gehörigem Texte sich zeigt, faßt das künstlerisch Bedeutende, Mustergültige zunächst ins Auge und nimmt wie billig nur ausnahmsweise auf das blos antiquarisch oder kunstgeschichtlich Merkwürdige Rücksicht.

Blatt 1 bringt ein Reliquiarium aus dem 12. Jahrhundert zur Anschauung, eines jener zahlreichen kleinen Prachtgeräthe des romanischen Stiles, auf vergoldeten Kupferplatten gravirte Figuren von Aposteln und Engeln enthaltend, die sich von einem blau emaillirten Grunde wirksam abheben. Originell ist ein aus hohlgeschliffenem Bergkrystall gebildetes Kuppeldach, welches sammt dem auf der Spitze befestigten Röhrchen zur Vorzeigung der Reliquien diente. Die zweite Tafel enthält ein kleines Hausaltärchen vom Ende des 15. Jahrhunderts, in zierlich bemalter und vergoldeter Elfenbeinschnitzerei, und das Fragment eines ähnlich behandelten Kästchens mit hübschem Maaßwerk und Inschrift auf roth gemaltem Grunde. Bieten diese beiden Tafeln ein antiquarisches und kunsthistorisches Interesse, so haben die auf den folgenden Blättern abgebildeten Gegenstände einen selbständig künstlerischen Werth. So auf Tafel 3 der herrliche Münzpokal aus der schönsten Zeit der Renaissance, ehemals im Besitze des Klosters Eberbach am Rhein. Er besteht aus einzelnen Stücken Bergkrystall, die auf zierlichste Weise in vergoldetes Silber gefaßt sind, und ist außerdem am Fuß und am oberen Rande des Kelches mit silbernen römischen Kaisermünzen geschmückt. Der herrliche Umriß, die geschmackvolle Anordnung, die eleganten Ornamente, alles vereinigt sich, um ein wahres

Muster von Prachtgefäß herzustellen. Blatt 4 bringt ein nicht minder schönes Beispiel von der Kunstfertigkeit der deutschen Waffenarbeiter jener Epoche in einem zugleich als Streitaxt ausgebildeten Radschloßpistol des 16. Jahrhunderts. Die Schönheit der Ornamente in silberner und goldener Tauschierarbeit, die so wirksam mit den eben so geschmackvollen Verzierungen des aus dunkelbraunem Nußbaumholz bestehenden Schaftes kontrastiren, ist durch die bewunderswürdig feine Zeichnung zum vollen Ausdruck gebracht. Auf Blatt 5 sehen wir einen jener seltenen, jetzt mit Recht so hoch geschätzten Krüge derselben Epoche, aus brauner Erde, mit bemalten und eingebrannten Figuren der sieben Planeten nach Virgilius Solis geschmückt. Den Schluß des ersten Heftes bildet Tafel 6 mit einem aus emaillirtem Kupfer bestehenden Weihwasserkessel vom Anfang des 17. Jahrhunderts, mit einer Anbetung der Könige nach Maratta, ausgeführt von einem Künstler der limousiner Schule, Jacques Nouailher, wie die Inschrift ihn nennt.

Die zweite Lieferung enthält auf ihren sechs Tafeln lauter Gegenstände des elegantesten Geschmacks und der zierlichsten Technik. Auf Blatt 7 ein silberner Pokal von Augsburger Arbeit, vergoldet und von origineller Form, die darauf angelegt ist, den Glanz der schimmernden Reflexe in möglichst reicher Abwechselung hervortreten zu lassen. Daneben ein Krug von Steingut von charakteristisch schönem Profil, mit reizenden aufgepreßten Ornamenten, in den Vertiefungen mit Smalte blau ausgemalt, außerdem mit silberner Fassung und eben solchem Deckel versehen, dessen Hebel zum Oeffnen eine kleine Sirene bildet. Auf Tafel 8 ein elegantes Schmuckkästchen des 14. Jahrhunderts mit violettem Sammet bezogen, Beschläge, Bänder, Schloß und Handhabe aus vergoldetem Kupfer, erstere mit emaillirten Rosetten verziert, auf dem Deckel die ebenfalls prächtig emaillirten Wappen von Cleve, Geldern und Mecheln. Auf Tafel 9 eine hölzerne Brodschüssel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der Mitte mit einem bemalten Holzschnitt Schäuffeleins, auf dem Rande die Evangelistenzeichen und schön stilisirtes Rankenwerk in starken Kreidegrund eingravirt. Es ist ein Muster einfacher und origineller Technik, zugleich ein Zeugniß von dem künstlerischen Gepräge, welches man in jener Zeit selbst den geringsten Geräthschaften des täglichen Gebrauches gab. Blatt 10 bringt zwei elegante Majolikageschirre, eine Schale und einen Teller mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen in aller Farbenpracht ausgeführt; Tafel 11 einen Prunkdegen aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, Knopf und Spangen des Griffes von vergoldetem Kupfer mit reizendem blau, weiß und schwarz emaillirten Ornamenten; Tafel 12 endlich eine anmuthige Elfenbeinstatuette der Madonna mit dem Kind, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Unsere kurze Uebersicht beweist, welche Mannigfaltigkeit die Auswahl darbietet, und welche reiche Quelle von Genuß und Belehrung hier erschlossen wird. Die gediegene Ausstattung, welche die Sorgfalt der Verlagshandlung dem Werke gegeben hat, und die auch in dem prachtvollen Titelblatt einen geschmackvollen Ausdruck findet, entspricht in würdiger Weise dem künstlerischen Werthe des Inhalts.

W. Lübke.

Alwin Schultz. Quid de perfecta corporis humani pulchritudine Germani saeculi XII. et XIII. senserint. Dissertatio. 32 S. 8.

□ Der auch sonst schon durch archivalische Forschungen in der Kunstgeschichte bekannte Verfasser habilitirte sich mit obiger Dissertation im Oktober v. J. an der Breslauer Universität für Archäologie und Kunstgeschichte. Die kleine Schrift geht Theil für Theil den menschlichen, besonders weiblichen Körper durch und weist mit großer Belesenheit in den Dichtern der obigen Zeit, ferner aus den Kunstwerken, besonders der seltenen Plastik und noch selteneren Malerei (Wandmalerei, Bücherillustration) dieser frühen Jahrhunderte deutscher Kunst nach, welche Form, Farbe u. s. w. der einzelnen Körpertheile, sowie welche Körperhaltung damals beim Volke und bei den Künstlern als schön, welche als häßlich galten. Die Kriterien der Schönheit der einzelnen Körpertheile waren fast ausnahmlos die auf der Hand liegenden, bei allen gebildeten Völkern und so auch bei uns übereinstimmenden.

Interessanter sind die kurzen Nachweise über die Haltung der drei Vorderfinger der rechten Hand bei lebhaft sprechenden, lehrenden (nicht stets segnenden) Personen, über die von der Tanz=

kunst hergeleitete Stellung der Füße und des ganzen Körpers. — Das Schriftchen ist lehrreich, doch etwas trocken, pedantisch. Ungern vermissen wir darin u. a. die nähere Untersuchung über das höhere Gebiet der Körperschönheit, nämlich über die Ausdrucksfähigkeit seelischer Erregung durch die damaligen Kunstwerke. Um so nachdrücklicher betonen wir dies, da die Habilitationsschrift den Verfasser seinem akademischen Hörerkreise vorstellt*), und dieser Breslauer Hörerkreis neben gewiß nicht zu entbehrender exakter Detaildarstellung vornehmlich durch geistvolle, von großen Gesichtspunkten ausgehende, lebhaft und vielseitig anregende Behandlung der Kunstgeschichte für diese zu gewinnen sein wird.

Albert Dürer à Venise et dans les Pays-Bas: Autobiographie, Lettres, Journal des voyages etc. traduits de l'Allemand avec des Notes et une Introduction par Charles Narrey. Paris 1866. gr. 8⁰.

So lautet der Titel eines artigen Großoktavbandes in überaus eleganter Ausstattung, bei dessen Anblick wir überrascht waren, unsern deutschen Albrecht Dürer in so feinem französischem Gewande zu sehen, und das Erste, was uns beifiel, waren vergleichende Rückblicke auf den wackern fließpapierenen „Heller," und jene weniger als bescheidene bisher einzige Ausgabe der eigenhändigen Aufzeichnungen des Meisters in den bekannten in Nürnberg bei Campe herausgekommenen „Dürer-Reliquien." Die vorliegende Schrift enthält eine Uebertragung eines Theiles des zweitgenannten Büchleins, und das Unternehmen, die französischen Kunstfreunde mit diesen kunstgeschichtlich so wichtigen, und so tiefe Einblicke in das Wesen Dürer's gewährenden Bruchstücken bekannt zu machen, ist sicher ein dankbares, besonders da eine so genaue Kenntniß der deutschen Sprache, wie sie erforderlich ist, um die Dinge im Originale zu verstehen, bei jenen nur höchst selten zu finden sein dürfte. Etwa 30 Wiedergaben von Handzeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten, zum Theil mit Virtuosität ausgeführt, begleiten den Text, der zuerst eine längere Einleitung, dann die Uebersetzung der venetianischen Briefe an Pirkhaimer und des niederländischen Tagebuches bringt. In Ersterer betont der Verfasser gleich Anfangs, wie wichtig es für die Forschung und die Kenntniß des Entwickelungsganges eines großen Meisters sei, auch die kleineren Lebens- und Zeitumstände, in denen er sich bewegt hat, zu studiren; man sollte also glauben, daß Narrey diese Aufforderung zur Gründlichkeit zuerst bei sich selbst in Anwendung gebracht hätte; hiermit stimmt aber seine Arbeit wenig überein. Nachdem er seinen ganzen Zorn über Dürer's Ehehälfte, die unglückselige Agnes Fray, ausgegossen hat, kommt ein, wie er versichert, mit einer „scrupuleuse exactitude" verfaßtes Verzeichniß der in Europa befindlichen Dürer'schen Gemälde. Da erscheint ein „Marius auf den Trümmern von Karthago," der auch schon bei Michiels in den „Etudes sur l'Allemagne" (1840) spukt, und dessen nähere Bekanntschaft wegen des etwas fremdartigen Gegenstandes so sehr erwünscht wäre. Narrey entwirft davon folgende poetische Beschreibung: „Le grand homme (Marius nämlich) est assis près d'une colonne brisée; il jette un long regard triste sur cette ville autrefois si superbe" etc. — vergißt aber leider zu sagen, wo das Bild sich gegenwärtig befindet. Doch können wir uns trösten; denn wahrscheinlich gehört es zu der Kategorie eines „Eustachius" in Mailand, den er gleich darauf erwähnt, und der einer jener vielen Alberto Duro ist, die in italienischen Galerien so oder zur Abwechselung auch Luca d'Olanda heißen. — Dann der „Tod der Maria" in der G a l e r i e F r i e s i n W i e n, (!) die leider schon seit 42 Jahren nicht mehr existirt; der Tod der Maria ist längst jenseits des Kanals. Ferner zwei Altarflügel in der Liechtenstein-Galerie, die Jeder mit den Eigenthümlichkeiten Dürer's nur einigermaßen Vertraute nicht im Entferntesten für dessen Werk halten wird. (Waagen in den Kunstwerken Wiens erklärt sie für Bernhard von Orley.) Wir könnten dieses Sündenregister noch weiter fortsetzen; es werden aber die angeführten Proben genügen, um den Charakter der „eigenen

*) Dies ist wohl nicht der Hauptzweck solcher Habilitationsschriften, die vielmehr als specimina eruditionis zu gelten haben und von denen man daher vor Allem Gelehrsamkeit und Methode verlangen muß. Zur Einführung des neuen Docenten bei seinem Hörerkreise dienen bekanntlich die Probe-Vorlesungen.

A. d. H.

Aufzeichnungen" zu kennzeichnen, nach denen dieses Verzeichniß gemacht sein soll. In dem übrigen Theile der Einleitung erkennen wir mit Vergnügen die im Ganzen richtige Würdigung Dürer's und seines Verhältnisses zur Kunst des 16. Jahrhunderts an; nur wenn einige Briefe und Dokumente angeführt werden, die seine Stellung in seiner Umgebung darzulegen geeignet sind, muß man wieder fragen, warum gar Nichts von den gerade hierfür so wichtigen Briefen an Jakob Heller erwähnt wurde. Ueberhaupt würde es Unsereinem scheinen, daß Narrey seinen Lesern einen bessern Dienst erwiesen haben würde, wenn er alle auf Dürer bezüglichen Dokumente, wie sie sich in den „Reliquien" finden, gegeben hätte. Dem ganzen Umfange nach sind nur die Briefe an Pirkhaimer und das niederländische Tagebuch übersetzt, Alles aber in einer Weise, die auf Treue und Genauigkeit durchaus nicht Anspruch machen kann. Die Schwierigkeiten, das Deutsch, in dem Dürer schrieb, mit möglichster Beibehaltung der einfachen Ausdrucksweise in modernes Französisch zu übertragen, sind allerdings groß, doch macht Narrey es sich oft gar zu leicht, wenn er den Sinn willkürlich verändert oder halbe und zuweilen auch ganze Sätze ausläßt. Beispiele brauchen wir nicht anzuführen; eine Vergleichung wird deren auf jeder Seite zeigen. Hierin unterscheidet sich diese Uebersetzung nur wenig von der höchst mangelhaften, die früher einmal das „Cabinet de l'Amateur" vom „Tagebuch" brachte. Die groben Böcke und Druckfehler, die überall vorkommen, wo einige Worte im Original-Text citirt sind, lassen auf eine nur sehr unvollkommene Kenntniß der deutschen Sprache bei Herrn Narrey schließen. Ein eigener Unstern waltet übrigens auch über den schon erwähnten Abbildungen. So viel Mühe, einen solchen Aufwand technischen Geschickes und Kosten darauf zu verwenden, um, wie es hier passirt ist, Kopien nachzumachen — das kann man in der That traurig nennen. Da hat Herrn Narrey ein böses Mißgeschick statt des Dürer'schen Originales der Melancholie die selbst von allen Neulingen der Kupferstichkenntniß sorgfältig gemiedene Wierx'sche Kopie in die Hände gespielt, ein Blatt das ganz abgesehen von der Härte und Unfreiheit des Striches und dem vollständigen Mangel an Harmonie auffällige Unterscheidungszeichen genug bietet, um sich sofort als Kopie erkennen zu lassen. Diese finden wir nun mit allen ihren Eigenthümlichkeiten hier imitirt, bis auf das famose „Kreuz im Schlüssel" und das fehlende S-artige Zeichen nach dem Worte „Melancholia." Beinahe noch erstaunlicher ist, daß der Holzschnitt „die Verlobung der Maria" (aus dem Leben der Maria) nach der in Kupfer gestochenen Kopie von Marcanton wieder bis auf die später in die Platte eingekratzte Nummer nachgeahmt wurde. Die Gedankenlosigkeit selbst nur des Zeichners bleibt unbegreiflich. Die Blätter freilich, bei denen zufällig Originale vorlagen, sind wirklich das Höchste, was man im Holzschnitt in dieser Beziehung leisten kann, wie die Madonna mit der Meerkatze, das Wappen mit dem Todtenkopfe u. a.; auch jene, die in Kupfer ausgeführt sind, wie das Portrait Pirkhaimer's sehr vorzüglich. Es soll uns recht sehr freuen, wenn unsere französischen Nachbarn sich um die deutsche Kunst kümmern. Die Oberflächlichkeit aber, wie in diesem Buche mit dem kunstgeschichtlichen Material umgesprungen wird, verdient eine energische Zurückweisung.

F. L—n.

Korrespondenz.

Eröffnung der Pariser Weltausstellung.

Paris, den 2. April.

ομ. Das Unwahrscheinliche ist zur Thatsache geworden. Allen Zweiflern zum Trotz, die bis zum letzten Augenblicke Recht zu behalten schienen; alle Hindernisse überwindend, die Häuser hoch sich aufthürmten, das Unmögliche selber möglich machend, hat die kaiserliche Kommission den von Anfang an festgesetzten Termin eingehalten, und seit gestern ist der große Schauplatz des friedlichen Wettkampfes aller Völker der Erde in dem Palaste des Märzfeldes eröffnet. Während der vorigen Woche erschien die Idee der Eröffnung am 1. April, man wußte nicht zu sagen, ob mehr tollkühn, oder mehr lächerlich; und als sie nun endlich offiziell ausgeschrieben war, taufte sie der Pariser Volkswitz alsbald als kolossalen „poisson d'Avril"; mit andern Worten: „wer da hingeht, kann

ganz sicher sein, in den April geschickt zu werden". Ja, wer die Stätte am Sonntag, den 31. März Morgens, noch betrat, schüttelte bedenklich den Kopf: es war ein wahrhaft halsbrecherischer Anblick, das bunteste Durcheinander, das vollständige Abbild des Chaos. Berge von Kisten versperrten noch alle Wege; die Hälfte der Galerien war noch unzugänglich; auf jeden Schritt stolperte man über Balken und Geräthschaften aller Art, stieß sich an Leitern, hatte Gerüsten mit Anstreichern und Handlangern aus dem Wege zu gehen. Die Straßen und Gänge rings um das Hauptgebäude waren noch in dem trostlosesten Zustande: nichts als Höhen und Tiefen. Da ertönte plötzlich in früher Morgenstunde der Ruf: „Der Moniteur; les't den Moniteur, hört die Verordnung, morgen wird eröffnet, morgen früh muß Alles fertig sein!" Wie das die Schläfrigen aufrüttelte, die Saumseligen anspornte! Nie hat man einen Ameisenhaufen in lebhafterer Bewegung gesehen: Alles wird plötzlich von fieberischer Thätigkeit ergriffen, Riesenanstrengungen werden von allen Seiten gemacht, binnen 24 Stunden wurde erreicht, was sonst vielleicht Wochen gekostet hätte, und der Morgen des ersten April fand Alles so weit hergestellt, daß man dem Erscheinen des Staatsoberhauptes und seines Gefolges ohne Bangen entgegensehen konnte. Der Himmel selbst schien dem friedlichen Beginne Beifall zuzunicken. Der heiterste, sonnigste Frühlingsmorgen, ohne Vergleich der schönste, den dieses Jahr noch gebracht, ging am Himmel auf, und wie der Morgen, so war der Mittag, so der Abend. Nachmittags, mit dem Schlage Zwei, stieg der Kaiser mit der Kaiserin am Haupteingange des Ausstellungsgebäudes ab, das mit der Brücke von Jena durch ein Velum, grün mit goldenen Bienen besät, an beflaggten Masten befestigt, verbunden war (und noch ist). Der kaiserliche Prinz wurde, wiewohl „im befriedigendsten Gesundheitszustande, um ihm die Anstrengungen des Tages zu ersparen", zu Hause gelassen. Unter der Vorhalle des Gebäudes von der kaiserlichen Kommission, der Musik der Nationalgarde u. s. w. empfangen, traten die Majestäten langsam den Gang durch den Palast an, zuerst die erhöhte Plattform betretend, welche über den Lokomotiven sich hinzieht, dann verschiedene Galerien und Abtheilungen besuchend, und bald da, bald dort sich aufhaltend. So oft der Zug einer Gruppe von Kommissaren, fremden oder französischen, sich näherte, wurde sie dem Kaiser vorgestellt, der sich mit diesem oder jenem unterhielt, Beifall und Zufriedenheit kund gebend. Mit großer Befriedigung ward das gute Aussehen und die heitere Stimmung der Majestäten bemerkt. Vor dem Krupp'schen Friedenstempel unter anderm verweilte der Kaiser mit sichtlicher Theilnahme. Was Wunder, daß in solchen Augenblicken die tröstliche und erwünschte Aussicht auf dauerhaften Frieden jedes Gemüth freudig bewegt. Ueber zwei Stunden währte der kaiserliche Besuch, lange genug für die zahlreichen Geladenen, die hohen Staatsbeamten, das diplomatische Korps, den Senat und den gesetzgebenden Körper, die Kommissare nebst Gemahlinnen u. s. w., welche erst jetzt die ihnen angewiesenen Plätze verlassen konnten. Für Nichtgeladene oder sonst Berechtigte, oder mit Saisonkarten Versehene, war der Eintrittspreis 20 Franken. Es scheint, daß nicht mehr als 1400 solcher zahlenden Gäste zugegen waren. Heute, den 2. April, so wie die ganze Woche ist der Eintritt auf fünf Franken festgesetzt. Der Zulauf war schon viel bedeutender, und wäre es sicher noch mehr gewesen ohne die vielfach im Publikum verbreitete Ansicht, daß in Folge der noch so sehr mangelhaften Einrichtung in den nächsten Tagen gar kein Zutritt gestattet sei. In der That leuchtet auch ein, daß das Zuströmen von Schaulustigen für die Arbeiter nicht anders als hinderlich sein kann. Ich brachte heute abermals drei Stunden in dem Gebäude zu. Es war der abscheulichste Regentag, der sich denken läßt, wodurch die gestrige Feier, an die auch die Natur freundlich theilnehmend sich angeschlossen, noch in hellerem Wiederscheine strahlte. Gestern war Staub gewesen, heute, um dem Staube vorzubeugen, wurde begossen, und zwar so reichlich, daß Doppelsohlen kaum vor nassen Füßen zu schützen vermochten. Feuchtigkeit von außen, Feuchtigkeit von innen und stellenweise unleidliche Zugluft machte den Aufenthalt auf die Dauer sehr unbehaglich. Alles war von früh Morgens an wieder in voller Thätigkeit. Besucher und Arbeiter vertragen sich so gut es angeht. Vergessen darf man sich keinen Augenblick und muß die Augen beständig nach allen Seiten hin offen behalten. Aufs Neue wiederhallen die ungeheueren Räume von Hammern und Klopfen, Feilen und Sägen, Geschrei und Gepolter aller Art. Wo man hinblickt, ist noch Unfertiges zu sehen, ganze Abtheilungen zeigen noch kahle Wände und hochaufgeschichtete Stöße unausgepackter Kisten; auffallend zurückgeblieben ist z. B. — ohne alle Anspielung

— der Kirchenstaat. Wieder andere, so z. B. die Schweiz, arbeiten hinter vorgespannten Tüchern oder gar bei völlig verschlossenen Thüren, um sich nicht in die Karten blicken zu lassen, ehe Alles fertig dasteht. Die Abtheilung der Schönen Künste ist so ziemlich am weitesten vorgeschritten: unsere deutschen Kommissare haben sich müde gearbeitet und ihre Schuldigkeit gethan. Ob nun aber die deutsche Kunst mit vollen Ehren bestehen werde in diesem Wettkampf, darüber sind mir bei einer flüchtigen Beschauung bescheidene, aber auch peinliche Zweifel aufgestiegen. Die Engländer haben, ohne viel Lärm zu machen, ihre Kerntruppen in's Feld geschickt, und ihre Bilder erscheinen, nachdem man den ersten Eindruck des Fremdartigen einmal überwunden, in hohem Grade interessant und in technischer Beziehung den deutschen ganz entschieden überlegen. Nicht minder haben die Franzosen gewaltige Anstrengungen gemacht und es ist kaum einer unter ihren Namen von gutem Klang, der nicht durch vier, fünf oder sechs Bilder vertreten wäre. Hoch über alle Anderen ragt hervor E. Meissonier, und — warum sollte ich es nicht aussprechen wie ich es fühle, und zwar seit heute erst, da mir nie zuvor seine Bilder diesen überwältigenden Eindruck gemacht — ich trete vollkommen der so eben ausgesprochenen Meinung eines von der wärmsten vaterländischen Gesinnung beseelten süddeutschen Künstlers und Kommissars bei, dem auch zwei Berliner Künstler zustimmten: „Meissonier steht mit seinen miniaturartig vollendeten und doch groß gedachten Bildern, unter allem was hier die Kunst der Neuzeit vertritt, oben an." — Die bayrische Abtheilung ist bis jetzt noch nicht zugänglich gewesen. Diese meine Landsleute haben, mit dem angewiesenen Platze unzufrieden, sich nicht lange besonnen, sondern haben sich ein eigenes Haus gebaut, um die Ausstellung ihrer Kunstgegenstände nicht zu verkümmern. Möge die Trefflichkeit des Inhaltes diese Opferfreudigkeit rechtfertigen. — In der preußischen Abtheilung habe ich ziemlich lange verweilt. Preußen wird wohl auch auf diesem Felde, wo nicht unsere Ehre retten, doch sich stark erweisen. Menzel, Camphausen, Magnus, A. Achenbach, Meyerheim der Vater, Knaus, Brendel, Lasch, Henneberg, Heilbuth, Schenck u. A. bilden ein achtunggebietendes Contingent, wobei — wie Sie sehen — kein verächtlicher Antheil den neuangeschlossenen Landesgebieten zukommt. Von L. Knaus begrüßte ich alte liebe Bekannte, sechs Bilder, zum größeren Theil in Paris entstanden und von Hrn. Ravenet in Berlin beigesteuert. — Oesterreich hat, so will mich bedünken, die ganze Sache nicht recht gründlich zu Herzen genommen. Liegt ihm nichts an dem Siege, oder hält es ihn etwa für so leicht und spielend zu erringen? Auch hier wieder einige gute Namen, aber zu dünn gesät: seine Kerntruppen rücken nicht, wie zu wünschen wäre, in geschlossenen Phalanxen vor. Von Otto v. Thoren ein kolossales Reiterbild des Kaisers und ein reizendes Genrebildchen; von Fr. Lallemand und von seinem Neffen Sigmund zwei treffliche Schlachtenbilder. Von Alb. Zimmermann die Ihnen und den Lesern wohlbekannte Findung Mosis, welche es wohl verdiente, einzeln gehängt zu werden, um nicht ihre beste Kraft in der Abwehr gegen andere, lauter schreiende Nachbarn aufbrauchen zu müssen: erst dann wäre ein voller, reiner Genuß möglich. Von J. Matejko eine große historische Komposition, aber weit weniger gelungen als sein „Skarga", den wir vor zwei Jahren auf dem hiesigen Salon bewunderten. Von L. Horowitz ein kleines Mädchen, ganz schwarz gekleidet, Brustbild, ungemein ansprechend und vollendet. Zwei Seitenstücke von Friedländer und noch manches andere Gute. Aber des unvergleichlichen Waldmüller „Klostersuppe" und „kindliche Andacht" hängen, so schien mir, nicht glücklich und machen sich jedenfalls nicht genug geltend, und ein Gleiches gilt von Rud. Alt, dessen vier Aquarelle, an ungünstigem Platze, den ausgezeichneten Künstler in Paris bei weitem nicht, wie er es verdiente, bekannt machen werden. Wer auch das innere Auge offen hat, wird Rahl's Farbenskizzen für den Fries der Universität zu Athen, so wenig als des Architekten Hansen Entwürfe für das Herren- und das Abgeordnetenhaus zu Wien, übersehen, letztere übrigens günstiger ausgestellt als erstere. — In der badnischen Abtheilung habe ich in der Geschwindigkeit nur Fr. Pecht's bekannte Kompositionen bemerkt, sowie eine stilvolle Landschaft von Schirmer, mit einem heraufziehenden Gewitter, und Theod. Schütz' (1861) Mittagsgebet einer Schnitterfamilie unter einem schwerbeladenen Apfelbaume. Das ganze Bild, wie dessen Gegenstand, lebende und leblose Natur, Auffassung und Farbenbestimmung ist bis in's innerste Mark gesund; und der Apfelbaum ist ein Prachtexemplar, bei dessen Anblick einem das Herz im Leibe lacht, und wie es kaum so schön dem Dichter vorschweben

konnte, als er sang: „Bei einem Wirthe wundermild da saß ich jüngst zu Gaste.“ — Manch treffliches Bild stieß mir auch auf in der skandinavischen Abtheilung, so von Nordenberg, von Wallander und Anderen, nicht zu vergessen eine Winterlandschaft von S. M. Karl XV. —

Von den Italienern weiß ich noch nichts zu sagen. Ungemein reich vertreten ist die russische Malerei, schwach die griechische, und überraschend gut, ja vortrefflich erschien mir Einzelnes von den spanischen Meistern der neuesten Zeit. „Palmaroli. Roma, 1865“, so bezeichnet fand ich eine große Darstellung der sixtinischen Kapelle, von so trefflicher Komposition, so schlagender Wahrheit der übrigens glänzenden Färbung, und so durchaus gelungen in der Lichtwirkung, daß wenige Bilder der ganzen Ausstellung neben diesem Stand halten würden. E. Rosalez' Isabella die Katholische, ihre letztwillige Verfügung diktirend; Gisbert's Puritaner in der Neuen Welt, und Herrer's Klosterscene sind auch noch mit Ehren zu nennen. Hie und da spukt noch bei den Spaniern die Nachahmung von Goya's wirkungsvoller aber liederlicher Manier. Bei dieser Aufzählung, welche in keiner Weise und keiner Beziehung erschöpfend sein kann, will ich es bewendet sein lassen, und nur noch die Bemerkung nachtragen, daß bis jetzt der Besucher in diesem Labyrinthe rathlos, ohne Faden und ohne Führer herumtappt, und namentlich an den Bildern, mit geringen Ausnahmen bis jetzt keinerlei erklärende Angaben, nicht einmal Nummern angeheftet findet. Nur ein, so viel ich weiß, vollständiger Katalog der englischen Gesammtausstellung ist von den praktischen Engländern vorbereitet und ausgegeben worden. Aus all' dem Gesagten geht hervor, daß, wer im Mai die Wanderung nach Paris antritt, besser thut, als wer schon im April kommt, und daß nur wer bis Juni oder gar Juli verweilt, Aussicht hat, die Weltausstellung in ihrem ganzen Glanze zu sehen. Wer übrigens nach Paris geht, in der Absicht, sie vollständig zu genießen und gründlich zu studiren, sei es früher, sei es später, der versehe sich (außer einer wohlgespickten Börse) mit Kraft und Gesundheit, Ausdauer und tüchtigen Nerven, heiterer Laune und bescheidenen Ansprüchen; denn es wartet sein eine Unzahl von Genüssen, Anregung und Belehrung in unerschöpflicher Fülle, aber zugleich ein buntes Allerlei schwer zu bemeisternder Eindrücke und ein sinnverwirrendes Gehetze, wo Mancher glauben mag, er schiebe — denn er war es ja sein Lebenlang nicht anders gewohnt — und schließlich wird auch er geschoben! —

Notizen.

μ. ϑ. **„Photographie und Kupferstich“.** Der unter diesem Titel im vorigen Jahrgange der „Zeitschrift für bildende Kunst“ von uns veröffentlichte Artikel ist in der Sitzung des Berliner photographischen Vereins vom 7. Januar d. J. Gegenstand eingehender Verhandlung gewesen. So sehr dieselben auch den Charakter einer gegnerischen Manifestation tragen, begrüßen wir die Nachricht doch mit großer Genugthuung, da es uns vor allem darum zu thun ist, die von uns angeregten Fragen zur Diskussion zu bringen. Leider sind wir bloß auf eine flüchtige Zeitungsnotiz angewiesen und können daher in keinerlei Replik auf die etwa gemachten Einwände eingehen, in solange Herr Bette, der Referent über unseren Artikel uns nicht Gelegenheit giebt, von denselben Kenntniß zu nehmen. Wenn Referent übrigens behauptete, daß jener Artikel über die Leistungsfähigkeit der Photographie im Gebiete des Porträts=, Landschafts= und Reproduktionsfaches auf das Geringschätzigste geurtheilt hätte, so werden aufmerksame Leser dieß leicht dahin berichtigen können, daß wir unter aller Anerkennung technischer Vorzüge, dem photographischen Apparat bloß die Ansprüche auf Kunstproduktion abgesprochen haben. Wir sind weit entfernt den hohen Werth des Lichtbildes zu unterschätzen, wir wünschen die möglichst allgemeine Anwendung der Photographie auch auf dem Gebiete der Kunst, wo sie fortan ein treffliches Hilfsmittel ephemerer Publicität ein strenges Korrektiv des Studiums sein wird. Darum aber setze man doch die Kamera obskura nicht an die Stelle des produktiven Kopfes, das Lichtbild nicht an jene des Kunstwerkes! Wir glauben ja gerne, daß die Photographie das pure Gold der Wahrheit liefert, aber wir wissen es eben nicht ästhetisch zu schätzen solange ihm das Gepräge des künstlerischen Geistes fehlt. Wenn Herr Bette ferner an den von uns gewählten Beispielen nachweisen wollte, daß wir faktisch die schlechtesten Erzeugnisse der Photographie mit den besten „Erzeugnissen der Kupferstechkunst“ als Ausgangspunkt unseres Urtheils zusammengestellt hätten, so stimmen wir ihm im letzteren eben so bei, wie wir im ersteren Punkte widersprechen; denn dann hätten wir unsere geehrten Leser nothwendig ersuchen müssen, photographische Illustrationen von Werken zur Hand zu nehmen, über welche einige Jährchen dahin gegangen sind z. B. Alvin's Werkchen über die Niellen oder den „Pencil of Nature“ der Seinerzeit Aufsehen gemacht hat. Wir hatten aber nicht minder die trefflichen Leistungen eines Albert in München, Hanfstängel in Dresden, Angerer in Wien vor Augen und haben daher Niemand eingeladen die Wunder der Photographie dort und auswärts anzustaunen, wo es bereits seine Schwierigkeit hat, die vagen Schatten der verbliebenen Blätter in einen Zusammenhang zu bringen. Freimüthig anerkennen wir dafür bis auf Weiteres die großen Fortschritte, die man seitdem in der Fixirung gemacht hat, wie

jede Vervollkommnung der „Technik“ und ihrer „Erzeugnisse“. Ein anderes aber ist es um die „Kunst“ und ihre „Werke“; und hier giebt es keine Gegnerschaft, keine Nebenbuhlerei, sobald sich die Ansichten geklärt haben, sondern nur Alliance und gedeihliche Wechselwirkung. Nicht also die Photographie an sich, sondern die bisherigen unklaren Anschauungen über die Stellung derselben an den Grenzen der Kunst ist es, was dem Kupferstich geschadet hat. Geben wir also der Industrie was des Gewerbes ist und dem Künstler was des Künstlers ist; da doch selbst kein Mitglied des photographischen Vereins ernstlich daran denken dürfte, neben Mandel's Schule an der königl. Kunstakademie eine photographische Lehranstalt zu errichten.

„Apollo und Marsyas“ von Rubens. Von Herrn E. Hallenstein in Frankfurt a. M. ging uns in Folge des Aufsatzes von O. Mündler über das genannte Bild im 10. Hefte v. J. ein Schreiben zu, welches die Richtigkeit obiger Deutung des Werkes in Frage zieht. Herr Hallenstein bemerkt: In dem Wettstreit des Apollo mit dem Marsyas waren die Musen Preisrichterinnen — neun oder doch mindestens drei an der Zahl. Es wären demnach die beiden den Apollo begleitenden Musen hier nur als eine Kommission (Abtheilung für Musik) zugegen. Dem aufmerksamen Auge werden aber die beiden nachlässig hingelagerten Frauengestalten nur als gewöhnliche phrygische Oreaden erscheinen. Herr Mündler hat wahrscheinlich die übrigen Personen auf dem Bilde in Bezug auf ihre Bedeutung einer näheren Beachtung nicht unterzogen. Bei einer solchen wird in dem stillaufhorchenden Greise, der den Richterstab in der Hand hält, der Berggott Tmolus erkannt werden. Hauptsächlich aber muß man doch wohl an den Eselsohren, mit welchen eine der männlichen Figuren geschmückt ist, den König Midas erkennen, welcher beifallzollend dem Flötenspieler auf die Schulter klopft. — Hier ist also, wie wir sehen, ein ganz anderer Mythus und zwar in bestimmen Zügen auf die Fläche geschrieben: Der Wettstreit des Apollo mit Pan! Herr Mündler führt noch zwei andere Bilder an, von denen das eine die Galerie zu Madrid besitzt und das andere in der Sammlung van Suter in Gent im vorigen Jahrhundert sich befand, in welchen Rubens denselben Vorwurf behandelt haben soll. Es frägt sich nun, ob in dem Madrider Bilde nicht ebenfalls der Streit des Apollo mit Pan dargestellt ist. Unbegreiflich aber ist es, daß Herr Mündler in dem Genter Bild, wovon ein Stich existirt, denselben vermeintlichen Vorwurf erblickt, indem doch der Stich, wie er selbst mittheilt, den Titel führt: „Tmoli judicium.“

Wir haben diese Bemerkungen Herrn O. Mündler mitgetheilt und Letzterer schreibt uns: „Herr Hallenstein hat Recht: Rubens hat bei der Zusammenstellung seines Bildes offenbar die Beschreibung des Ovid im 11. Buch seiner Metamorphosen im Auge gehabt, dabei jedoch seinerseits auch sich Freiheiten herausgenommen und zur Abrundung seiner Komposition mehrere Nebenfiguren eingeführt. Es kostet mich geringe Ueberwindung, einzugestehen, daß es mir begegnet ist, der einzelnen Züge der ovidischen Erzählung uneingedenk, statt Pan: Marsyas zu setzen, und zwar zunächst aus dem einfachen Grunde, weil mir die Zusammenstellung von Apollo und Marsyas geläufiger ist. Dieses Versehen eingestanden, möchte ich nun aber fragen, ob an und für sich und von der ovidischen Erzählung ganz abgesehen, der Verwechselung des ziegenfüßigen flötespielenden Pan (Herr Hallenstein selbst bezeichnet ihn so), mit dem flötespielenden Satyr Marsyas ein besonderes Gewicht beizulegen sei? Einem oder dem andern Leser mag es ebenfalls vorgeschwebt haben, daß hier, in Verbindung mit den übrigen handelnden Personen, dem zu Gericht sitzenden Berggeist Tmolus und dem an seiner sprossenden Kopfzierde unverkennbaren Midas, Pan eher an seiner Stelle gewesen wäre als Marsyas. Uebrigens zieht ja meine theilweise Verwechselung keineswegs das Verkennen des ganzen Mythus und der übrigen Mithandelnden nach sich, wie Herr Hallenstein es mir offenbar zutraut. Es wäre mir nun allerdings jene Verwechselung wohl nicht begegnet, wenn ich die ganze Vorstellung schärfer in's Auge gefaßt und die einzelnen Mithandelnden mir vergegenwärtigt hätte, was deßhalb unterblieb, weil ich eine eigentliche Beschreibung des Bildes, d. h. des in demselben behandelten Vorwurfes nicht beabsichtigte, wie ich denn auch eine solche nicht gegeben habe. Ich erkläre dazu ausdrücklich, daß es mir höchst unwesentlich und für den Genuß des Rubens'schen Bildes gleichgültig erscheint, zu wissen, ob der Meister der Hauptfigur seines Bildes zwei Musen oder zwei „gewöhnliche phrygische Oreaden“ beigegeben, und als Gegner im Wettstreite sich den Gott der Hirten mit der Rohrpfeife, oder aber den flöteblasenden phrygischen Bauern, nach Andern ziegenfüßigen Satyr, Marsyas gedacht habe; und verbinde damit vollends noch das Geständniß, daß es mir mehr als einmal schon begegnet ist, daß ich längere Zeit und mit lebhafter Bewunderung vor einem Bilde gestanden, und nachdem ich den Rücken gewendet, von der Schönheit des Werkes voll, große Mühe hatte, nur des dargestellten Gegenstandes mich zu entsinnen.“

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Bachantin auf dem Panther.

Marmorgruppe von Theodor Kalide.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Theodor Kalide's Bacchantin.

Mit Abbildung.

Das seiner Zeit so viel besprochene, berühmte und verlästerte Werk des 1863 verstorbenen Meisters ist seit einigen Monaten in Berlin wieder öffentlich ausgestellt und erweckt lebhaft die Erinnerung an seinen originellen und reichbegabten Autor. Von andern Bildungs- und Kunstgenossen, welchen eine harmonischere Organisation und glücklichere äußere Umstände, als die ihm gewordenen, es vergönnten, ihre Kraft an zahlreichen, großen, monumentalen, volksbeliebten Schöpfungen auszuprägen, ist Kalide's Name einigermaßen in Schatten gestellt worden, so daß er sich nicht entfernt einer ähnlichen Popularität rühmen darf, wie Kiß, Drake, Rietschel sie zu erwerben wußten. Ein Theil der Gründe, welche das verhinderten, liegt in dem seltsamen und verwegenen Werk, das unsere Zeichnung wiederzugeben versucht, erkennbar und offen genug zu Tage. Aber gleichzeitig bringt auch gerade dieses Werk dem Beschauer zum Bewußtsein, welch' eine Fülle wahrhaft genialer künstlerischer Schöpferkraft, welche trotzige Eigenart in diesem Bildhauer lebte, über wieviel Wissen von der Natur und technisches Können in der Formung des lebendigen Körpers und der Behandlung des Marmors er unbedingt gebot. Wie diese Gruppe nun vor uns steht in all ihrer Schönheit und all ihrer Wunderlichkeit, wird sie uns erst recht verständlich, wenn wir auf Kalide's Entwicklungsgang zurückblicken, welcher ihn zu einer solchen Anschauungsweise und Kunstrichtung, wie die hier ausgesprochene, hingeführt hat.

Wie Kiß stammt Theodor Erdmann Kalide aus den oberschlesischen Bergwerkdistrikten. In Königshütte, wo sein Vater als Königlicher Hütteninspektor fungirte, ist er 1801 geboren. Zum Beruf des Vaters bestimmt, machte er seit 1816 seine ersten praktischen Studien in der Königl. Eisengießerei bei Gleiwitz. Hier vielfach zur Thätigkeit in den Modellirwerkstätten derselben herangezogen, entwickelte sich seine Lust und Fähigkeit für plastisches Gestalten so entschieden, daß Gottfried Schadow durch kleine Modelle von seiner Hand, die er zu sehen bekam, bestimmt wurde, den jungen Mann in seine Werkstatt zu Berlin aufzunehmen, um ihn für die Skulptur auszubilden. Den Unterricht Schadow's vertauschte er später mit dem Christian Rauch's, der bald genug dem großen Talent das rechte Feld zu seiner selbständigen Bethätigung anzuweisen wußte. Früh schon richtete sich dasselbe mit entschiedener Vorliebe auf das Mächtige, Kühne, Energische und Charaktervolle in Formen und Bewegungen; und vor Allem war es die Thiernatur, für deren plastische

Behandlung in großem künstlerischem Stil er sich vorzugsweise berufen erwies. In wie außerordentlichem Maße das der Fall war, zeigt jene herrliche Gestalt des sterbenden Löwen, welche in Eisen gegossen das Grabdenkmal Scharnhorst's auf dem Invalidenkirchhofe zu Berlin schmückt, eine Arbeit, die immer als eine Schöpfung Rauch's bezeichnet, in Konception und Ausführung doch durchaus selbständiges Werk Kalide's ist. Das zeigen ferner die beiden, sehr populär gewordenen, kolossalen ruhenden Hirschgestalten für eines fürstlichen Parkes Thor. Zur freien Meisterschaft in dieser Schule herangereift, gründete er seine eigne Werkstatt und Gießerei zu Berlin. Hier entstand noch in den ersten Jahren der vollen künstlerischen Selbständigkeit jenes Werk, das seinen Namen den besten der Berliner Bildhauerschule anreihte und, ob er auch später in manche Abirrungen von der damit betretenen Bahn gerathen sein mag, ihm den dauernden Ruhm in der Geschichte der modernen Plastik für immer sichern wird: die Gruppe des Knaben mit dem Schwan. In ihrer ersten Bronzeausführung von König Friedrich Wilhelm III. zur Aufstellung im Charlottenburger Schloßgarten erworben, ist sie besonders in neuester Zeit so vielfach in Zink nachgebildet, verbreitet und zumal als Fontaine aufgestellt worden, daß eine Beschreibung ihrer Komposition fast überflüssig wird. Es ist einer der glücklichsten Würfe, welcher in neueren Zeiten eines Bildhauers Phantasie gelang, im Grundmotiv durchaus originell, in der plastischen Durchführung von vollendeter Meisterschaft, bei kühner freier Bewegtheit doch zur schönsten ruhigsten Harmonie zusammengeschlossen; die menschlichen Formen und die des dargestellten Thieres beherrscht der Meister vollkommen, beide verflicht er in heiterm poetisch-phantastischem Spiel zur idealen Komposition, die doch in jedem Theile von wahrhaftigem, warmem, natürlichem Leben beseelt ist. Neben diesem trefflichen Werk ist aus jener Zeit von Kalide's Laufbahn besonders noch die große Vase hervorzuheben, die er damals für Friedrich Wilhelm III. modellirte, mit dem reichen und bedeutsamen Reliefschmuck der acht Provinzen, welche dem Herrscher Preußens ihre Gaben und ihre Huldigungen darbringen. Zu Anfang der Vierziger Jahre trat der Meister eine Reise nach Italien an, um in Carrara selbst den Marmorblock auszuwählen, aus welchem er das Original unserer Zeichnung zu meißeln beabsichtigte, und wohl auch, um gleichzeitig sich an den großen Gebilden der Antike und der Renaissance, in der begeisternden und belehrenden Anschauung zu einem so gewagten künstlerischen Unternehmen vorzubereiten. Das kleine Hülfsmodell der neuen Gruppe stand damals bereits vollendet in seiner Werkstatt zu Berlin. Der schönste und unbedingte Erfolg hatte die Gruppe des Knaben mit dem Schwane gelohnt. Kalide trieb es, über das hier Erreichte noch hinauszugehen, in der Lösung einer noch verwegneren Aufgabe eine weiter und reicher entwickelte künstlerische Kraft zu erweisen, den Menschen- und Thierleib in noch seltsamerer Kombination zu verbinden und dem spröden Marmor einen noch feurigeren Geist einzuhauchen. Aber die Grenze der Schönheit und Vollendung ist nur schmal, „eines Haares Breite". Es ist nicht zu leugnen, daß er in solchem Versuch über sie hinausstürmte. Italien hatte seine Sinnesrichtung nicht geändert; nicht das reine Maaß der Schönheit und Anmuth, wie es ihm die Antike gab, wurde von eigentlich bestimmendem Einfluß auf ihn und seine Kunst, sondern Michelangelo's Größe und Gewaltsamkeit. Nur von ihm war seine Seele erfüllt und berauscht, als er 1846 nach Berlin zurückkehrte und an die Bearbeitung seines Marmorblocks ging. Er konnte nicht mit ungetheilter Kraft dabei verharren. Der Auftrag zu einem großen Monumentalwerk, der Kolossalstatue des um den Aufschwung der oberschlesischen Bergwerkindustrie hochverdienten, ehemaligen Preußischen Ministers von Reden, welcher ihm in den letzten vierziger Jahren wurde, zog ihn zum Theil von der Hingabe an jene Arbeit ab. Diese Statue nimmt immer unter den vielen öffentlichen Denkmalen, welche die letzten fünfzig Jahre in Deutschland entstehen

sahen, einen sehr hervorragenden Rang ein. Unabhängig von Rietschel's Lessing, und der Zeit nach auch wohl noch vor demselben, wagte Kalide es hier, sich von der conventionell gebotenen Manteldrapirung freizumachen und seines Helden Gestalt frei und schlicht hinzustellen in der knappen charakteristischen Tracht des Bergbeamten, die Hacke in der Hand, den Grubenplan über den Schenkel gebreitet, ein Gebilde von markiger Kraft und jenem großen Zuge in der Bewegung und den Linien, welcher Allem, was er schuf, unverlierbar war. Es steckte in Kalide etwas von der Natur jener trotzigen leidenschaftlichen Meister der italienischen Renaissance, denen er eine so begeisterte Verehrung widmete: die oft kindliche Naivetät des Sinnes und die feurige Verwegenheit der Phantasie. Die Redenstatue, im Modell 1851 vollendet, wurde 1853 bei Königshütte aufgestellt. Gleichzeitig mit dem Abschluß der ersteren, erhielt nach langer, mehrfach unterbrochener Arbeit auch die Marmorgruppe der Bacchantin auf dem Panther den ihrigen. Als er sie damals zur ersten großen Weltausstellung in London sendete, erntete er freilich nicht den gehofften Erfolg und den Lohn, den er sich von einem solchen Werk versprechen zu können geglaubt hatte. Das englische prüde Anstandsgefühl fand sich so sehr durch die Stellung dieses üppigen Frauenleibes verletzt, daß man die Gruppe in eine halbdunkle Seitengalerie verbannte. Ganz unbegreiflich ist eine solche Aufnahme freilich keineswegs. Wer mit den Forderungen des Anstands und der guten Sitten hier herantritt, wird jene kaum vollständiger unbefriedigt finden können, als es hier geschieht. Das von Wein und sinnlicher Lust berauschte junge Weib wälzt seinen blühenden Körper im ungenirtesten Uebermuth über des Panthers Rücken hin und wirft ihre schwellenden Glieder höchst unbekümmert um die Gesetze weiblicher Scheu und Verschämtheit, — freilich auch wohl um die der reinen Schönheit und Anmuth, hie und da selbst der natürlichen Möglichkeit. Aber auch zugegeben, daß diese Gliederbewegungen zuweilen nahe an Verrenkung streifen, so vermögen doch die gerechtesten Bedenken und Einwände nicht uns unempfindlich gegen das unverwüstlich Große zu machen, das sich auch in dieser so vielfach ausschweifenden Arbeit nicht verleugnet. Diese bacchische Lust schäumt freilich über, aber sie ist das, was sie sein soll, und sie pulsirt lebendig durch alle Theile des Werkes, des Mädchen- wie des Pantherleibes. Der ruhig schöne Fluß der Linien ist in ersterem überall unterbrochen; aber der ganze Marmor hat dafür auch seine steinerne Härte gänzlich abgeworfen und in diesen elastisch schwellenden Formen, um diese trunken lächelnden Lippen und Augen zuckt wirklich heißes Leben. So wird man sich diesem Werk gegenüber immer in ungelöstem Widerstreit der eigenen Empfindungen fühlen. Mit der Auffassung der schon so seltsam gewählten Aufgabe und mit vielen direkten Unschönheiten sich ganz zu versöhnen, wird immer eben so unmöglich sein, wie die außerordentliche Genialität, Kraft und Kunst darin zu bestreiten oder sich ihrer Wirkung zu entziehen. — Im Besitz eines Privatmannes nicht recht an ihrem Platz, kommt die Gruppe gegenwärtig in Berlin zum Verkauf, und es wäre nur zu wünschen, daß sie, als merkwürdiges und bedeutendes Denkmal des Schaffens eines deutschen Meisters und einer bestimmten Periode in der Geschichte unserer Skulptur in einem öffentlichen Museum ihre dauernde Aufstellung fände.

Kalide hat später noch einmal an einer sehr verschiedenen und doch in gewissem Sinne verwandten Aufgabe seiner künstlerischen Lieblingsneigung genügen wollen, die Thier- und Menschengestalt in bewegtem Zusammen- oder Aufeinanderwirken zur Gruppe zu verbinden. In den fünfziger Jahren bildete er die lebensgroße Gruppe des Knaben mit dem Bock. In der prächtigen, eben so naturwahren als groß stilisirten Gestalt des letztern bewies er durchaus seine alte Kraft und Frische. Der am Boden liegende Knabe aber, auf den jener zuspringend mit den Hörnern einstößt, ging in der Gewaltsamkeit gesuchter Bewegung weit

über das hinaus, was in der Bacchantin zum Widerspruch veranlaßte. Eine in langjähriger Arbeit in Marmor ausgeführte Madonna mit dem Kinde war sein letztes Werk. Widerwärtigkeiten, die ihren Ursprung nicht in seinem Kunstschaffen selbst hatten, übten auf dieses einen nur um so störenderen Einfluß und zehrten gleichzeitig an seiner besten Lebenskraft. Am 26. August 1863 raffte ihn in der Heimat ein plötzlicher Tod dahin.

L. P.

Die italienische Renaissance.

Von **Carl Schnaase.**

Jedermann kennt das Mittel, durch welches Ariost seine Zuhörer zu fesseln und durch das Labyrinth seiner Gesänge nach sich zu ziehen weiß. Wenn es ihm gelungen ist, ihr Interesse im höchsten Grade zu spannen, bei einer Verwickelung, deren Lösung nicht abzusehen ist, nach dem Auftreten einer neuen, wunderbaren Gestalt, deren Herkunft und Schicksale man kennen möchte, dann gerade bricht er ab, versichert, daß er zuvor noch Anderes nachholen müsse, und führt uns nun durch mehrere Gesänge weit ab, nicht ohne zuweilen jenen Gegenstand unserer Erwartung in Erinnerung zu bringen.

Nun, dies ist nicht ein willkürlicher Kunstgriff des Dichters; das Leben, jede geschichtliche Entwickelung, auch die der Wissenschaft, alle haben solche Zeiten der Spannung, wo die Lösung nahe schien und doch ausbleibt, und unsere Wissenschaft, die Kunstgeschichte, befindet sich gerade jetzt in dieser Lage. Renaissance heißt die Gestalt, um die es sich handelt. Die Geschichte der alten Kunst glauben wir zu kennen; wohl ist noch Vieles nachzuholen, zu vervollständigen, zu berichtigen, es sind Noten zu schreiben, die manchmal interessanter sein werden als der Text; aber das Wesentliche des Buches ist da. Auch die Gothik haben wir nicht bloß mit Begeisterung studirt, sondern auch, wie uns dünkt, verstanden; was uns dazu noch fehlt, das hängt schon mit den Ursachen zusammen, durch welche sie der Renaissance erlag, und wird sich also durch die vollständige Kenntniß derselben ergeben. Diese ist es, deren näheres Verständniß wir ersehnen, auf die wir mit Spannung hinblicken. Aber diese Lösung bleibt länger aus, als wir dachten; es stehen Schwierigkeiten entgegen, von denen wir uns noch nicht vollkommene Rechenschaft gegeben hatten. Die Werke der Renaissance stehen überall zu Tage, schon in unserem eigenen Lande, noch mehr in Italien. Sie unterscheiden sich von den heutigen weniger als die aller anderen Epochen. Sie sind viel betrachtet, besprochen, publicirt; wenn auch nicht so oft und so gut, wie man glauben sollte. Praktische Interessen unserer eigenen heutigen Kunst knüpfen sich an sie. Sie haben dadurch den Schein des Gegenwärtigen und die Meisten gehen mit ihnen um, als ob sie sie vollständig kennten. Allein gerade darin liegt das Hinderniß; gerade das, was man ganz von selbst und ohne Studium zu kennen glaubt, kennt man am wenigsten. Wie selten ist richtige Einsicht in die Gegenwart, und wie leicht die Täuschung, die auf Grund oberflächlicher Aehnlichkeit Entferntes dem Gegenwärtigen gleichstellt.

Es kommt daher darauf an, diesen Schein der Gegenwart zu überwinden, die Leistungen selbst und zugleich auch das relativ Fremde in ihnen genauer zu ergründen, mit einem Worte, statt der technischen oder dilettantischen Arbeit, die eigentlich geschichtliche zu beginnen.

Dazu gehört denn zweierlei: der Scharfblick und die Wahrheitsliebe, die Dinge an und für sich aufzufassen, und dann doch wieder auch eine große Sympathie für jene Zeit und ihre Leistungen. Ja diese Anforderung möchte den Vorrang einnehmen. Wer mit Vorurtheilen oder auch nur mit der wohlfeilen Weisheit herantreten wollte, daß die Renaissance wie alle geschichtlichen Erscheinungen Licht und Schatten, daß sie neben dem unsterblichen auch ein sterbliches Element habe, würde nie zum Verständniß kommen. In künstlerischen Dingen kann man nur das verstehen, was man liebt, dem man wenigstens mit dem Vertrauen entgegenkommt, daß Liebenswerthes, also Wahres und Gutes darin sein werde. Wer, wie es heut zu Tage leider vorherrschend ist, gleich mit der Kritik beginnt, beraubt sich einfach der Möglichkeit künstlerischen Verständnisses. Das gilt schon bei einzelnen Kunstwerken, wie vielmehr denn bei großen weltgeschichtlichen Hergängen, die ihrer Natur nach nicht ohne tiefe Berechtigung sein können.

Aber diese Liebe darf dann zweitens nicht ein einseitiges, eitles Vorurtheil, sondern muß mit der Fähigkeit verbunden sein, unter die Oberfläche zu dringen, die kulturhistorischen Wurzeln der künstlerischen Erscheinungen zu Tage zu fördern und aus ihnen heraus die Leistungen zu erklären.

Sieht man sich unter den deutschen Kunsthistorikern um, so ist keiner, der diesen Anforderungen in Beziehung auf das Heimatland der Renaissance, auf Italien, so sehr entspräche, wie Jakob Burckhardt in Basel. Ich glaube kaum, daß ein zweiter existirt, der sich rühmen kann, die Werke dieser Epoche, namentlich die Bauwerke, mit gleicher Liebe und gleichem Fleiße gesehen zu haben. Jeder, der ähnliche Studien in Italien gemacht hat und sie mit denen vergleicht, die Burckhardt im Cicerone (1855) niedergelegt hat, wird sich für besiegt erkennen und die Ausdauer, Genauigkeit und Empfänglichkeit bewundern, womit er selbst minder bedeutenden Bauten ein Interesse abzugewinnen und die Intentionen ihrer Meister zu errathen gewußt hat. Wie hier eine Fülle unmittelbarer Anschauungen, zeigt er in einem zweiten Buche, in der Kultur der Renaissance (1860) eine Fülle literarischer Studien, eine Belesenheit in den zum Theil schwer zugänglichen, weitschweifigen und wenig lohnenden Briefsammlungen und lateinischen Gedichten dieses schreiblustigen Zeitalters, deren sich noch Wenigere rühmen können, und dabei ein geistreiches Verständniß für die kulturhistorischen Quellen des Kunstlebens und einen unermüdlichen Eifer des Forschens, dem man, selbst wenn man in den Resultaten nicht ganz übereinstimmt, doch die vollste Anerkennung und den Dank für vielfache Belehrung und Anregung nicht versagen kann. Diese Arbeit sollte, wie der Verfasser ausdrücklich ankündigte, der Vorläufer eines besonderen Werkes über „die Kunst der Renaissance" sein, welches daher von allen Freunden dieser Studien mit Begierde erwartet wurde. Mit diesem Titel und in dem dadurch angedeuteten Umfange ist es nun zwar bisher nicht erschienen, vielleicht aber sind wir jetzt im Besitze wenigstens eines sehr wichtigen Abschnittes aus demselben. Die Fortsetzung von Kugler's gründlicher und von allen Sachverständigen hochgeschätzter „Geschichte der Baukunst," die bekanntlich durch den frühen Tod ihres Verfassers unterbrochen und nur bis zu dem dritten, die gothische Architektur enthaltenden Bande gediehen war, ist nämlich jetzt von Kugler's nahen Freunden, Burckhardt und Lübke, und zwar in der Art übernommen, daß jener die „Renaissance von Italien", dieser die übrigen Abschnitte der neueren Baukunst bearbeitet. Das Ganze soll nur einen Band bilden, von welchem Burckhardt's Antheil bereits vollständig erschienen ist*), und als ein in sich

*) Geschichte der Baukunst von Franz Kugler. Vierter Band; auch unter dem Titel: Geschichte der neueren Baukunst von Jakob Burckhardt und Wilhelm Lübke. Stuttgart 1867. Lieferung 1 und 2. Die Renaissance in Italien. 332 Seiten. 8°.

Abgeschlossenes beurtheilt werden kann. Es ist dies zwar nur eine Abschlagszahlung auf jenes uns verheißene umfassendere Werk, aber doch eine sehr dankenswerthe Gabe und eine wesentliche Förderung unserer Kenntniß jener Epoche.

Einigen Bemerkungen über dieselbe, zu denen das Buch mir Veranlassung giebt, mag ein kurzer Bericht über die Gestalt der Arbeit vorangehen. Sie schließt sich keineswegs an die des Kugler'schen Werkes an. Kugler nimmt in der Geschichte der Baukunst nur die bescheidene Rolle des Periegeten, des Beschreibers der vorhandenen Monumente, in Anspruch, die er dann mit großer Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit durchführt. Er giebt daher bei jedem Lande oder bei jedem der mehrere Länder umfassenden Stile zunächst eine allgemeine Schilderung des Stilistischen und beschreibt dann die Monumente selbst in geographischer Ordnung, indem er die einzelnen Länder und bei jedem die Provinzen trennt und nur in dieser Unterabtheilung, wo kein weiterer geographischer Unterscheidungsgrund eintrat, die einzelnen Bauwerke chronologisch ordnet. Für die italienische Renaissance war diese Behandlungsweise nicht geeignet; ihre Bestrebungen hafteten nicht an provinciellen Grenzen; die Meister ersten Ranges waren die überall gesuchten, die anderen schöpften wenigstens alle aus denselben Quellen. Selbst im Cicerone, wo nach dem Zwecke des Buches die Zusammenstellung der verwandten Monumente derselben Stadt und Gegend wünschenswerth war, hatte der Verfasser sie nicht durchführen können, sondern sich theilweise entschließen müssen, das rein Persönliche, die berühmtesten Baumeister, zum Anhaltspunkt zu nehmen. Vielleicht hätte sich daher eine chronologische Anordnung empfohlen. Der Verfasser nimmt im Cicerone drei Epochen an, die Frührenaissance von 1420 bis 1500, die Hochrenaissance bis 1540, und endlich eine dritte, welche er die Nachblüte nennt und mit 1580 abschließt, und erkennt diese Eintheilung (wie wir beiläufig erfahren) auch im gegenwärtigen neuen Werke an. Allein sie demselben zum Grunde zu legen, hinderte ihn eine andere Rücksicht; er zog, wie es in der Vorrede heißt, eine „systematische Anordnung“ vor, wodurch die „planvoll bewußte Entwickelung der Kunst durch anderthalb Jahrhunderte hindurch zu einem durchaus neuen consequenten Stile“ dem Leser klar gemacht würde. Mit andern Worten, er hielt die durch die ganze Periode gleichbleibende sachliche Verschiedenheit der Gebäudearten und der sonstigen Zweige architektonischer und tektonischer Thätigkeit für interessanter und wichtiger, als die chronologischen Unterschiede, so daß er jene zum Grunde legte und diese nur in zweiter Linie erwähnte. Es versteht sich, daß wir darüber mit ihm nicht rechten; es war jedenfalls die Form, welche ihm die größeste Freiheit zur Verwerthung seines reichen Materiales darbot. Er bringt dieses zunächst in zwei große Rubriken, Architektur und Dekoration, von denen jene zwar den größeren Umfang, diese aber doch noch mehr als ein Drittel des Ganzen einnimmt. Bei jener wird einiges Allgemeine vorausgeschickt; Betrachtungen über den monumentalen Sinn und die Baulust der Italiener, ein Rückblick auf die vorhergegangene Baukunst, eine Schilderung der Gründe und Ansichten, welche die Wiederaufnahme der antiken Formen veranlaßten und begleiteten. Darauf folgt eine Betrachtung der Formenbehandlung in den drei genannten Epochen, dann aber der eigentliche Körper dieses Abschnittes: Kirchen, Kloster- und Brüderschaftsgebäude, Paläste, Spitäler, neue Stadtanlagen, Villen, Gärten u. s. w. werden mehr oder weniger ausführlich durchgegangen. Die zweite Abtheilung, Dekoration, umfaßt mit Ausschluß der architektonischen Gliederung, die Schmuckarbeit sowohl an den Gebäuden als an einzelnen Dekorations-Werken, und zwar nach dem Material geordnet, die Skulptur in Stein, die Arbeiten in Erz und Holz, Malerei und Stucchirung, Goldschmiedekunst und Majoliken, und endlich, gewissermaßen zum heitern Beschluß, die „Dekoration des Augenblicks“, Festschmuck, Theater und dergleichen.

Die Anordnung ist, wie die Vergleichung ergiebt, der des entsprechenden Abschnittes im Cicerone nahe verwandt, auch sind die Ansichten des Verfassers mit wenigen Ausnahmen dieselben geblieben. Aber sie sind überall bestimmter geworden, durch literarische Nachweisungen belegt und endlich durch ein neu hinzugekommenes Element wesentlich ergänzt. Während das ältere Werk seiner Bestimmung nach darauf beschränkt war, die Eindrücke unmittelbarer Anschauung zu schildern, geht das neue darauf ein, die künstlerischen Bestrebungen durch ausführliche Hinweisungen auf die Schriften der gleichzeitigen Theoretiker, durch zahlreiche und bedeutsame Notizen aus Geschichtschreibern und Chroniken oder auch durch neue Zusammenstellung zerstreuter Stellen aus Vasari's Bänden näher zu erläutern. Von der Naivetät, Kunstgeschichte auf Grund bloßer Anschauungen lehren zu wollen, die im ersten Stadium unserer kunstgeschichtlichen Studien vorherrschend war, ist der Verfasser weit entfernt; er giebt auch hier, wie in der „Kultur der Renaissance“, glänzende Beweise seiner Belesenheit und seines Eifers und gewährt dadurch eine vollständigere Anschauung dieser Kunstepoche, als wir bisher irgendwo besessen haben. Wesentlich befördert wird dies durch die ausgezeichneten und glücklich gewählten Illustrationen, mit denen das Werk, und zwar, wie wir aus der Vorrede ersehen, durch Lübke's Sorgfalt ausgestattet ist. Ausgeführte Zeichnungen, nach denen Architekten arbeiten könnten, darf man freilich von Holzschnitten und in einem Werke, das einen sehr mäßigen Preis einhalten soll, nicht erwarten. Aber was zum Verständniß des Textes und zur Anregung der Phantasie nöthig ist, wird hier in sehr genügender und erfreulicher Weise geliefert. Bei dem mangelhaften Zustande der Publikationen über diese Epoche würde dies unmöglich gewesen sein, wenn Lübke nicht außer eigenen Reiseskizzen auch die mehrerer befreundeter Architekten, die er in der Vorrede nennt, hätte benutzen können. Wir erhalten dadurch eine ziemliche Anzahl noch unedirter Aufnahmen und Zeichnungen, welche mit dem Vorzuge der Neuheit auch den verbinden, gerade die Gegenstände zu umfassen, welche durch die heutige Richtung der Studien in den Vordergrund getreten sind. Auch der Druck der Holzschnitte ist ungewöhnlich gelungen und verdient rühmliche Erwähnung.

Auffallend und in gewissem Grade bedauerlich ist, daß der Verfasser bei diesem kunstgeschichtlichen Werke nicht tiefere Rücksicht auf seine vorhergegangene große kulturhistorische Arbeit genommen hat. Zwar wird die „Kultur der Renaissance“ hin und wieder für Einzelheiten citirt, aber der Beweis, wie die dort geschilderten kulturhistorischen Erscheinungen auf die Baukunst eingewirkt haben, wie die einzelnen Eigenschaften der letzteren mit dem sittlichen Leben zusammenhingen, ist nicht einmal angetreten. Die Wiederaufnahme der antiken Bauformen bedurfte allerdings bei dem als bekannt vorauszusetzenden Zusammenhange auch der mittelalterlichen Kunst Italiens mit dem Alterthume und bei der plötzlich so gewaltig gestiegenen Vorliebe für dasselbe keiner besondern Erklärung, sondern nur der gelegentlichen Erwähnung, die der Verfasser ihr gewährt. Aber er weist wiederholt und mit Recht darauf hin, daß die Annahme antiker Formen das Wesen der Renaissance noch keineswegs erschöpfe, sondern daß darin noch ein anderes selbständiges Element sei, das aber weder genügend definirt noch in seinen kulturhistorischen Beziehungen ausführlich besprochen wird. Wahrscheinlich indessen hat der Verfasser sich dies versagt, weil es in den Rahmen des Kugler'schen Werkes nicht passen wollte, und so mag uns dieser Mangel eine Verheißung sein, daß er sein früher angekündigtes Werk über die gesammte „Kunst der Renaissance“ und in ihm jene Zurückweisung auf die kulturhistorischen Quellen uns nicht lange vorenthalten werde.

Jedenfalls ist seine gegenwärtige Arbeit, auch so wie sie ist, die beste Grundlage für weitere Studien auf diesem Gebiete. Fehlt ihr auch das allgemeine zusammenfassende

Element, so ist sie dagegen wie ein Schatzkästlein, in welchem die Juwelen dieses anmuthigen und schmuckreichen Stils zweckmäßig niedergelegt und zur bequemen Betrachtung dargereicht sind.

Einzelnes aus der überreichen Zahl feiner und geistreicher Bemerkungen herauszuheben oder (denn auch dazu fände sich natürlich Stoff), über Einzelnes zu kontrovertiren, würde mich weit über das Maß, das ich hier einhalten muß, hinausführen. Wohl aber werden einige Betrachtungen über das Wesen der Renaissance-Architektur im Allgemeinen in Beziehung auf Burckhardt's Ansichten über dieselbe an ihrer Stelle sein.

Bisher hatte man, bei aller Anerkennung ihres Reizes und der Fülle der in ihr niedergelegten künstlerischen Gedanken, dieser Architektur im Ganzen doch nur ein bedingtes Lob geben zu können geglaubt. Unser Verfasser selbst betont im Cicerone den Hauptmangel der Renaissance, das Unorganische, den oberflächlichen und gleichsam zufälligen Ausdruck baulicher Funktion mit sehr starken Worten; er vindicirt ihr gleichsam nur bittweise eine gewisse Schönheit. Er scheint sogar nur ein subjektives Recht solcher Anerkennung für sich und Gleichgesinnte zu fordern. Davon ist er zurückgekommen. Ich erwähnte schon, daß er in der Vorrede seine Absicht ausspricht „die planvoll bewußte Entwickelung der Kunst durch anderthalb Jahrhunderte hindurch zu einem durchaus neuen konsequenten Stile" darzulegen. Wir sind daher vollkommen berechtigt, nach dem Principe, das dieser Konsequenz zum Grunde lag, zu fragen, und er spricht sich darüber in seinem Buche, wenngleich nicht in zusammenhängender Darstellung, doch in einzelnen gelegentlichen Aeußerungen, genügend aus.

Zunächst bedient er sich dabei einer Formel, die schon in Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte, aber nicht in der ersten von diesem selbst, sondern in der zweiten von Burckhardt redigirten Auflage vorkommt. Sie wird daher, obgleich von Kugler adoptirt und später beibehalten, Burckhardt's ursprüngliches Eigenthum sein. „Die gothische Baukunst," so lautet sie (S. 41), „war lauter Rhythmus der Bewegung, die Renaissance ist Rhythmus der Massen". Der Satz ist gerade nicht glücklich formulirt; das Wort: Bewegung ist im bildlichen, das Wort: Massen im eigentlichen Sinne genommen, beide gestatten daher keine Vergleichung. Er ist auch architektonisch nicht ganz richtig, denn die „Massen" sprachen unbedenklich auch im gothischen Stile mit, nicht blos (wie augenscheinlich) an den Façaden und Thürmen, sondern auch bei der Wirkung der Innenräume, und eigentlich überall. Und eben so wenig kommt es in der Renaissance ausschließlich auf Massen an; die Details, die Ornamente sind gewiß in ihr keinesweges gleichgültig. Der Satz wird daher trotz seiner absoluten Fassung nur in relativem Sinne gemeint sein; in der Gothik kommt es, wenn auch nicht ausschließlich, doch mehr auf den „Rhythmus der Bewegung", d. h. auf den Ausdruck des Tragens und Stützens durch die einzelnen Bauglieder, als auf die großen Verhältnisse des Raumes, in der Renaissance dagegen mehr auf diese als auf die Detailgliederung an. Etwas näher treten wir der Sache an einer andern Stelle, wo er die Renaissance als den „Stil der Verhältnisse in Raum und Flächen", oder als den „Raumstil" bezeichnet und ihn nicht blos der Gothik, sondern auch den andern Stilen entgegensetzt. „Der Raumstil, heißt es hier, ist ein exkludirender Gegensatz der organischen Stile. Diese haben immer nur Einen Haupttypus, der griechische den oblongen rechtwinkeligen Tempel, der gothische die mehrschiffige Kathedrale mit Frontthürmen. Sobald sie zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu kombinirten Grundplänen übergehn, bereiten sie sich vor, in Raumstile umzuschlagen. Der spätrömische Stil ist schon nahe an diesem Uebergange und entwickelt eine bedeutende Raumschönheit, die dann im byzantinischen, romanischen und italienisch-gothischen Stile in ungleichem Grade weiter lebt, in der Renaissance aber ihre Höhe erreicht." Der Gegensatz zwischen jenen

beiden Stilen, die **organisch** zu nennen sind, weil sie allein ihrer Gliederung vermöge des Ausdrucks tragender Kräfte einen so innigen Zusammenhang zu geben gewußt haben, wie er in der Natur den organischen Körpern eigen ist, und den **abgeleiteten** Stilen, welche ihre Gliederung von der der organischen Stile entlehnt haben, ist bekannt und klar. Allein die Beziehung dieses Gegensatzes auf den Begriff des „Raumstiles“ und dieser Begriff selbst bleiben uns völlig dunkel. Es muß dabei etwas überaus Hohes und Seltenes gedacht sein, weil der Weg zu ihm ein so weiter ist. Schon die organischen Stile selbst, sobald sie über die normale Gestalt ihrer Tempelform hinaus zu kombinirten Grundplänen übergehn, „bereiten sich vor, in Raumstile umzuschlagen“ (es giebt also doch einen Plural derselben). Aber sie sind sehr weit davon entfernt, diesen Umschlag zu vollenden; denn eine Reihe von abgeleiteten Stilen müssen nun erst folgen, welche zwar „bedeutende Raumschönheit“ entwickeln, aber doch nur in ungleichem Grade, bis endlich die Renaissance hierin die Höhe erreicht.

Indessen scheint es kaum, daß dieser blos **relative** Vorzug ihr Wesen erschöpfe, und es wird daher nöthig sein, die andern Stellen herbeizuziehen, in welchen der Verfasser dasselbe charakterisirt. Da erfahren wir denn, daß der Hauptgehalt der Renaissance wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen liege (S. 41), daß es die Seele dieses Baustiles sei, nach Verhältnissen und für das Auge zu komponiren (S. 45), daß das Gesetz der Verhältnisse, nach welchem diese Komposition erfolge, ein geheimes sei und sich auf rein mathematischem Wege nicht feststellen lasse, da außer den Proportionen auch die größere oder geringere Plastik der Formen die Wirkung entscheiden helfe (S. 81), und daß die Bestimmung dieser gegenseitigen Beziehung Sache des höchsten und feinsten künstlerischen Vermögens sei (S. 82). Die höchsten Ideale der Renaissance stellt er einmal (S. 90) dahin zusammen: Absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmonische Durchbildung des Innern und Aeußeren, so daß nichts Müßiges stehn bleibe, und endlich schöne Anordnung des Lichts.

Ich kann nicht sagen, daß diese Bestimmungen eine wesentliche Aufklärung über das Wesen der Renaissance gewährten. Alle diese Anforderungen sind ganz allgemeiner Art; sie gelten für die Baukunst überhaupt und mithin für alle Stile, wenn auch vielleicht nicht für alle in gleicher Weise. Aber insofern dies der Fall ist, würde dann wieder der Grund des Unterschiedes aufzusuchen und näher zu bezeichnen sein. Einheit und Symmetrie, harmonische Durchbildung, die Sorge für die richtigen kubischen und geometrischen Verhältnisse, für die Abwägung der Ausladungen zu den Dimensionen u. s. f. waren den Meistern der griechischen Tempel und gothischen Kathedralen ebenso geboten wie denen der Renaissance. Auch bei ihnen kam es dabei in letzter Instanz auf feines Gefühl an. Aber dies Gefühl brauchte keineswegs immer dasselbe zu sein, wie bei den Meistern der Renaissance. Ebenso wenig wie es ein einziges Ideal menschlicher Schönheit giebt, nach dem sich die bildnerische Kunst aller Zeiten zu richten habe, ist die Raumschönheit eine feststehende und überall gleiche. Die dichtgedrängte Säulenhalle dorischer Tempel, die schlanken hohen Gänge gothischer Kathedralen, und die heitern, luftigen Räume der Renaissance können den Eindruck großer und dem Werthe nach gleicher Raumschönheit machen, aber nur vermittelst sehr ungleicher Verhältnisse. Die Raumschönheit ist eben nichts Isolirtes, sondern nur ein Theil der gesammten architektonischen Schönheit, muß daher mit den sonstigen Bedingungen derselben im Einklange stehen, und mithin, wenn dieselben wechseln, andere Verhältnisse annehmen. Die Gesetze der Raumschönheit sind daher relative, für jeden Stil andere, von seinen Detailformen und sonstigen Eigenthümlichkeiten abhängig. Das gilt nicht blos von den organischen Stilen im Gegensatze zu den abgeleiteten, sondern auch von diesen unter

sich; sie machen, wenn auch nicht in den Dimensionen schlechthin, so doch in dem Verhältnisse der Ausladungen zu den Dimensionen ganz verschiedene Ansprüche. Die plastische Behandlung, welche in romanischen und byzantinischen Bauten einen sehr würdigen und ernsten Eindruck macht, würde in einer Renaissancekirche von denselben Verhältnissen mager und dürftig erscheinen.

Es giebt daher keine „Raumschönheit" an sich, und ebenso wenig einen „Raumstil" im ausschließlichen Sinne des Wortes. Zwischen dem Individuellen und dem ganz Allgemeinen muß nothwendig immer ein Mittleres eintreten, das Volksthümliche; was auf dem Gebiete des Denkens die Sprache, ist auf dem künstlerischen Gebiete die architektonische Tradition, mit Einschluß der hergebrachten Raumverhältnisse und des herkömmlichen Systems der Gliederung. Diese Formensprache ist daher überall der eigentliche Träger der architektonischen Schönheit; auch der Raumschönheit, da dieselbe sich eben nur an und in der gesammten Erscheinung der Formen geltend machen kann. Wie nothwendig und unerläßlich ein solches traditionelles Formensystem ist, ergiebt schon der Umstand, daß neben den organischen, nur abgeleitete Stile bestehen, also solche, welche den Mangel eines selbsterzeugten Systems dadurch zu heben suchen, daß sie ein solches entlehnen. Daraus folgt dann aber, daß in Beziehung auf Raumschönheit zwischen den organischen und den abgeleiteten Stilen entweder gar keine oder doch nur eine relative Verschiedenheit bestehen kann, etwa in der Art, daß die organischen Stile, weil das konstruktive Element sie mehr und mit größerem Erfolge beschäftigt, auf jene allgemeine Musik des Raumes weniger einzugehn brauchen und vermögen, während die abgeleiteten bei ihrer nur scheinbar geltenden und daher leichter zu behandelnden Gliederung dazu mehr im Stande und mehr darauf hingewiesen sind. Diese größere Freiheit würde dann vielleicht der Renaissance in noch höherem Grade zuzusprechen sein, als den andern abgeleiteten Stilen, weil sie aus zweiter Hand, nämlich die griechischen Formen durch römische Vermittelung empfing, und jedenfalls wird ihr zuzugestehen sein, daß sie durch ihre sonstigen künstlerischen Gaben besser zur Benutzung dieser Freiheit ausgestattet gewesen, als die andern. Allein wenn man dies als eine Erklärung gelten lassen will, wie der Verfasser dazu gekommen, der Renaissance den Namen des „Raumstils" beizulegen, so scheint mir der Ausdruck dennoch nicht glücklich gewählt, indem er uns über das Wesen dieses Stils durchaus nicht aufklärt. Es ist schwer, die Summen der Raumschönheit in ganzen Epochen zu addiren und darauf eine kunst-statistische Vergleichung zu gründen, aber wenn die italienische Renaissance darin wirklich einen Vorzug haben sollte, so würde ich denselben eher dem Lande als dem Stile zuschreiben. Denn nicht blos unter den spät-römischen Werken, denen es der Verfasser selbst zugesteht, sondern auch unter den altchristlichen Basiliken und selbst unter den italienisch-gothischen Kirchen, giebt es solche von ausgezeichneter Raumschönheit. Man könnte daher wohl den Italienern, im Vergleiche mit andern Ländern eine höhere Begabung in dieser Beziehung zusprechen, die dann aber allen Epochen und keineswegs ausschließlich der Renaissance zu Gute gekommen oder gar in dem Systeme derselben begründet ist.

Unser Verfasser hat, wie schon gesagt, den theoretischen Schriftstellern der Epoche und unter ihnen besonders dem unzweifelhaft bedeutendsten derselben, dem Leo Battista Alberti, ein eingehendes Studium gewidmet, der bekanntlich nicht blos Baumeister, sondern auch Gelehrter, Genosse der platonischen Akademie des Lorenzo von Medici war und es sehr liebte, zu allgemeinen Principien aufzusteigen. Daß dieser in seinem Werke über die Baukunst keinen Versuch macht, die neue Richtung, die er rühmt und lehren will, auf ein allgemeines Princip zurückzuführen, daß er namentlich das der Raumschönheit in dieser Allgemeinheit nicht nennt und nicht kennt, würde an und für sich nicht entscheidend

sein. Denn die Zeitgenossen, selbst so geistreiche wie dieser, übersehen am leichtesten die Principien, von denen sie und ihre Genossen geleitet werden. Aber wichtiger wäre es, wenn man aus seinem Buche nachweisen könnte (und ich glaube in der That, daß man es kann), daß bei ihm für ein solches Princip gar kein Raum vorhanden war. Leo Battista philosophirt viel über Schönheit, Symmetrie, Harmonie, Gleichheit und Mannigfaltigkeit; er bezieht sich gern auf die Musiker, weil sie für arithmetische Verhältnisse die erfahrensten seien. Ja er fügt sogar einen kurzen Abriß der griechischen Tonlehre bei, und zwar nicht etwa aus einem praktischen Grunde, wie Vitruv ihn in den Schallgefäßen der Theater hatte, sondern offenbar mit Hinsicht auf die vorausgesetzte Verwandtschaft musikalischer und räumlicher Verhältnisse, die er aber keineswegs nachweist. Daneben giebt er dann Regeln für die Anwendung gerader und ungerader Zahlen bei Säulen und Fenstern, sehr detaillirte Maßverhältnisse für Säle verschiedener Art, für Höfe, für Fenster und Thüren, und sonst noch viel Genaues. Aber beide Elemente fallen völlig auseinander; die ästhetischen Principien werden nicht auf das Detail angewendet, und die bestimmten Vorschriften beruhen nur auf praktischen Rücksichten, auf seiner Erfahrung und seinem Gefühle, oder endlich auf Vermessungen antiker Gebäude, die er angestellt hat, und sind in keiner Weise auf die Principien zurückgeführt. Wenn man sich aber in das Buch und die Denkungsweise seines Verfassers eingelebt hat, versteht man doch sehr wohl, wie es gemeint ist. Eine Verbindung beider Elemente ist vorhanden, aber eine rein subjektive. Die Beschäftigung mit jenen ästhetischen Principien und mit der Musik scheint ihm nöthig, um den Geist zu steigern und anzureizen, um die Vorstellung von solchen höheren Eigenschaften des Bauwerks und das Streben nach denselben zu erwecken, vielleicht auch wohl, um auf das Gefühl zurückzuwirken und ihm feinere Distinktionen zu geben. Ebenso nöthig oder noch nöthiger ist dann aber das Praktische, die Kenntniß der Materialien, der Bedürfnisse und Anforderungen, die bei den einzelnen Gebäudearten zu berücksichtigen, und endlich auch der Maßverhältnisse, bei denen man aber niemals dahin gelangen würde, sie aus Theorien zu konstruiren, sondern wo man einfach der Gewohnheit, dem Beispiele geschmackvoller Meister oder endlich dem eigenen Gefühle folgt. Beide Elemente haben daher den gemeinsamen Zweck, das künstlerische Individuum zu bilden und ihm Stimmung und Mittel zu geben; nur um seinetwillen sind sie vorhanden, nur in ihm treffen sie zusammen. Ständen sie wirklich in einem objektiven Zusammenhange, bildeten sie ein System, in welchem die praktischen Bestimmungen aus den theoretischen Principien hergeleitet werden könnten, so würden sie statt das Individuum zu stärken, es nur zum Ausführer ihrer Regeln machen, was dem italienischen Genius keineswegs zugesagt haben würde.

Daß solches nicht bloß die Ansicht Leo Battista's, sondern die gemeinsame seiner Zeitgenossen war, ergiebt sich in allen Beziehungen. Zunächst aus den architektonischen Schriften, die zwar sämmtlich an wissenschaftlichem Werthe der des Alberti unendlich nachstehen, aber doch durch die Art, wie sie ihre Vorschriften hinstellen, deutlich erweisen, daß dieselben nicht aus allgemeinen Principien, sondern nach der Erfahrung und dem Gefühle bestimmt sind. Noch entscheidender ist dann aber die Praxis, die bekanntlich eine ganz andere war, als sie im Norden zu allen Zeiten gewesen ist. Bei uns hat man stets, sei es in der praktischen Schule der Bauhütte, sei es durch theoretische Vorbereitungen die Architekten direkt zu diesem ihrem Fache erzogen. Bei den Italienern aber bildeten die anderen, individuellen Künste den Zugang zur Architektur; Marmor-Arbeiter, Bildhauer, Maler, Schreiner, Goldschmiede erhoben sich allmälig in die Stellung des Architekten. So war es schon in der Zeit der italienischen Gothik, wie ich an anderem Orte nachgewiesen, und so bestand es noch zu Vasari's Zeit, wie aus einer Stelle, auf die Burckhardt aufmerksam

macht, hervorgeht. Die Architektur war gewissermaßen das Gemeinsame aller andern bildenden Künste, und man hielt die individuelle Uebung für die beste Schule um zu ihr zu gelangen. Es ist außer Zweifel, daß diese innere Verbindung der Künste wesentlichen Einfluß auf die Architektur der Renaissance hatte: „ihre schöne, frische Erscheinung", so bemerkt Burckhardt mit Recht, „hängt wesentlich davon ab, daß die Meister nicht bloß die Reißfeder führten, sondern als Bildhauer, Maler, Holzarbeiter jeden Stoff und jede Art von Formen in ihrer Wirkung kannten." Gewiß nicht in allgemeinen Principien, sondern in der individuellen Freiheit und der künstlerischen Begabung hatte dieser Stil seine Stärke. Der Reichthum von Mitteln und die Fülle von Detailformen, welche diese Meister theils aus der römischen Architektur übernommen, theils durch weitere Entwickelung gewonnen hatten, der feine Takt und der plastisch dekorative Geschmack, mit dem sie darüber verfügten, die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Kombinationen, welche ihnen dadurch zu Gebote stand und welche sie befähigte, jeder Aufgabe gerecht zu werden, jeder eine ihr eigene individuelle Lösung zu geben, — das waren die Vorzüge, welche diesen Stil vor allen vorher dagewesenen auszeichneten, und welche ihm die Herrschaft über ganz Europa verschafften.

In diesem Vorwalten des individuellen Elements liegt dann wie die Stärke, so auch die Schwäche der Renaissance, der sie nach verhältnißmäßig kurzer Dauer erlag. Der künstlerischen Individualität war hier eine Emancipation, eine Aufforderung zu selbständigem Wirken und persönlichem Ausdruck gegeben, wie noch nie bisher; es traten Kräfte hinzu, denen die Architektur bisher noch nie Raum gegeben hatte. Es hatte das aber natürlich auf die Art ihrer Thätigkeit Einfluß, sie bestand mehr in kritischer Reflexion oder in dekorativer Anwendung des allgemeinen Kunstsinnes oder der Schwesterkünste auf die Baukunst, als in unbefangenem, baulichem Schaffen. Sie bedurfte daher, mehr als je, um nicht ganz auseinander zu gehn und in Willkür zu verfallen, einer festen allgemeinen Grundlage. Die antike Architektur war dazu nicht ausreichend; sie war Vergangenheit, Studium, nur eine Errungenschaft des Einzelnen, nicht unzweifelhafter Besitz der Gesammtheit. Diese bedurfte einer näher liegenden Tradition, an der es denn auch in der That nicht fehlte. Sobald man von der bestehenden Baupraxis den italienisch-gothischen Stil, den man eben nicht wollte und der ihr auch nur äußerlich anhaftete, abstreifte, trat ganz von selbst die architektonische Tradition der gesammten christlichen Vorzeit Italiens zu Tage. Dieser schloß sich die Renaissance denn auch anfangs ganz von selbst an, ohne daß man ein Wort darüber verlor, und sah ihre Aufgabe darin, sie mit Hülfe der antiken Form und eigner mathematischer oder künstlerischer Studien weiter auszubilden und zu schmücken. Es war ein Zurückgreifen auf den aufgehäuften Schatz heimischen Besitzes; man schöpfte aus dem Vollen, lernte von der Antike die Dekoration und manche konstruktiven Vortheile, von der altchristlichen Zeit Anlagen und Berücksichtigung der Bedürfnisse, von der byzantinischen und mittelalterlichen Kunst die Wölbung, die dann weiter zur Kuppel ausgebildet wurde.

So lange es so blieb, im Wesentlichen das ganze fünfzehnte Jahrhundert hindurch, behielt die Renaissance denselben Charakter reicher Schöpfungskraft und anmuthigen anspruchslosen Ausdrucks. Als aber seit ihrem ersten Erwachen ein paar Menschenalter vorübergegangen, Generationen solcher strebenden und kritischen Architekten einander gefolgt, neue Baugewohnheiten zur Regel, bedeutende Studien Gemeingut geworden waren, trat jene Tradition mehr und mehr in den Hintergrund. Die Künstler, von leidenschaftlichem Wetteifer ihrer Bestrebungen und von der Begeisterung für die Antike ganz erfüllt, verloren das Bewußtsein ihrer Unterordnung unter die Bedürfnisse der Nation; diese selbst war von gleicher Begeisterung ergriffen und berauscht und ergab sich einem ausschließlichen

Kultus des Schönen. Die Kunst erschien als die vorzüglichste Aufgabe des Volkes, hinter der alle anderen zurücktraten, sie hielt sich zu selbständigem Vorangehen, zu den höchsten und freiesten Schöpfungen berufen. Auch blieb der Ernst dieser Begeisterung anfangs nicht ohne Frucht; er erzeugte großartige Konceptionen, neben welchen die Anmuth der Frührenaissance fast nur wie ein liebliches Spiel erschien. Dazu kam, daß unter dem Einflusse dieser Begeisterung alle Künste blühten und daß bei der engen Verbindung derselben mit der Baukunst die Kräfte der ausgezeichnetesten Meister aller Gattungen ihr förderlich wurden. Aber sie war damit dennoch auf eine gefährliche Bahn gerathen. Weniger noch als jede andere Kunst kann die Architektur einer gemeinsamen, allgemein gültigen und anerkannten Grundlage entbehren; findet sie sie nicht vor, so muß sie sie schaffen. Aber das Allgemeine von Individuen erzeugt, ist Theorie, wechselnde, der Widerlegung fähige Theorie. Der Uebergang von dem frischen Boden nationaler Ueberlieferung auf den dürren der Abstraktion war damit geschehen, und es konnte (zumal auch die literarische Bildung denselben Weg nahm) nicht fehlen, daß Pedanterei mancher Art, sowohl geschichtliche, durch unmotivirte Nachbildungen der Antike, als, was vielleicht noch schlimmer war, mathematische durch Künstelei mit geometrischen Formspielen oder gar durch Verwechslung des abstrakt Vollkommenen mit dem Schönen sich mehr und mehr geltend machte.

In diese Kategorie gehört dann namentlich eine sehr wichtige Eigenthümlichkeit der Hochrenaissance, der ich aber leider hier nur eine kurze Erwähnung widmen darf, die Vorliebe nämlich für die centrale (runde, polygone, quadrate) Kirchenform. Aus der Verehrung für die Antike läßt sie sich keineswegs erklären, sondern nur (dies aber auch mit fast urkundlicher Gewißheit) aus dem Ueberwiegen des geometrischen Elements und namentlich daraus, daß man den mathematisch richtigen Satz, daß die runde Form die vollkommenste sei, auch auf architektonische Schönheit deutete und sich so in eine Vorliebe für sie hineinphantasirte. Das fünfzehnte Jahrhundert war von derselben noch frei, erst gegen Ende desselben bildete sie sich aus. Brunellesco benutzte wohl einmal eine Gelegenheit, um während des Baues seiner großen Kuppel Studien im Kleinen an dem achteckigen Kirchlein im Calmaldolenser Kloster degli Angeli zu machen, und Michelozzo und Cronaca wußten die Polygonform auf Kapellen und Sakristeien sehr reizend anzuwenden. Aber für ganze kirchliche Gebäude blieb fortwährend, wie L. B. Alberti es aussprach, die längliche Form und die Verbindung des Rechtwinkeligen mit runden Ausbauten die Regel. Erst bei Bramante wurden Rund- und Centralbauten fast eine Leidenschaft; er schuf deren sehr anziehende, wie die Canepannova in Pavia oder die Consolazione zu Todi, aber auch sehr trockene und abstrakte, wie das Tempietto auf S. Pietro Montorio, das dennoch lange und bis auf unsere Tage eine herkömmliche Verehrung genoß. Es ist begreiflich, daß auch die meisten anderen Architekten diese Gelegenheit zu neuen, originellen und schwierigen Plänen sich nicht entgehen ließen und daß es daher an Rund- und Polygonbauten nicht fehlte. Aber bei größeren Kirchen behielt denn doch die rechteckige Form die Oberhand, so daß dann nur die Frage entstand, die bei der Peterskirche so lange schwankte, ob die hergebrachte längliche oder die quadrate Form (das griechische Kreuz) vorzuziehen, welches letzte dann namentlich in diesem berühmten Falle den augenscheinlichen Vortheil gewährte, die Wirkung der mächtigen Kuppel sowohl in ihrer äußeren als inneren Erscheinung zu sichern. Ich darf mich natürlich auf das Detail dieser ganzen Materie nicht weiter einlassen; es ist in Burckhardt's Buch sehr klar und anschaulich vorgetragen, freilich mit einer erheblichen Divergenz unsrer Ansichten, indem er sich auch hier mit seiner liebenswürdigen Begeisterung für die Renaissance so sehr in ihre Anschauungsweise vertieft hat, daß er den Rund- und

Centralbau nicht genug verehren zu können glaubt, ihn als die höchste Spitze architektonischer Leistungen, als die Sehnsucht der wahren Kunst u. s. w. betrachtet und nicht zweifelt, daß man sehr bald zu dieser großen Aufgabe zurückkehren werde. Die ästhetische Frage bleibe hier unerörtert, in historischer Beziehung kann es aber nicht geleugnet werden, daß gerade während des Bestrebens der Architektur nach neuen Grundrissen und großen Gedanken die Detailformen immer mehr vernachlässigt wurden. Eine Zeitlang leistete das mächtig angeregte Kunstgefühl den nachtheiligen Einflüssen noch Widerstand, aber bald machte sich doch die leere konventionelle Behandlung des Details, die Repetition der antiken Formen ohne Interesse und „ohne Liebe“ so sehr fühlbar, daß schon Michelangelo, um dieser Hohlheit zu entgehen, durch eigne Erfindungen nachhelfen zu müssen glaubte und sich zu barocker Willkür losließ. Das Stilgefühl war indessen noch zu kräftig, als daß die Mehrheit sich entschließen konnte, dem großen Altmeister schon jetzt auf dieser schlüpfrigen Bahn zu folgen. Die nächste Generation, darunter vor Allen Palladio, nahm noch einen Anlauf auf klassische, freilich etwas kühle Mäßigung. Aber das genügte doch nur für kurze Zeit; der Individualismus, der nun einmal zum Lebensprincip der Nation und auch der Architektur geworden war, vermochte nicht mehr, sich in den Grenzen jener antiken Mäßigung zu halten. Die Zahl der regelmäßigen Kombinationen antiker Formen zu modernen Bedürfnissen war erschöpft, die Renaissance stand am Ende ihres Weges. Man war des Konventionellen und Halbwahren müde, bedurfte anderer, stärkerer Reize. Michelangelo's Beispiel wirkte denn doch nach. Man änderte, steigerte, häufte, brach und bog die Linien, deren ehrbar gerade Haltung langweilig geworden war, und kam so allmälig auf den Barockstil, der wie die Renaissance von antiker Gliederung ausgeht, wie sie und vielleicht mehr wie sie, durch großartige Massen und Proportionen wirkt, dabei aber die lästigen Ansprüche an Reinheit und Korrektheit der Form, an Mäßigung und an Berücksichtigung des konstruktiven Scheines bei Seite geworfen hat, und sich im Kecken, Wilden, Ueberraschenden, im Ueberladenen und Ueppigen gefällt. Es klingt fast wie eine Lästerung, wenn man den Barockstil für die Konsequenz der Renaissance erklären wollte; auch ist es gewiß, daß ihre Meister, die früheren durchgängig und unter den späteren noch viele, ein anderes Ziel im Auge hatten. Aber der sachliche Zusammenhang ist unbestreitbar. Schon die Renaissance legte den Accent auf das Individuelle, und es ist in der That die letzte Konsequenz des Individualismus, daß man ihn von den Schranken, die er unwillig trägt, befreie, der Willkür das Thor öffne. Der Barockstil war in diesem Sinne die Konsequenz der Renaissance. Auch wirkte er so; denn während die einzelnen Phasen der Renaissance rasch auf einander gefolgt waren, hatte die Welt nun unter der Herrschaft dieses neuen Stiles eine lang anhaltende Ruhe. Daß diese Ruhe keineswegs eine beneidenswerthe war, daß sie mit einer sittlich-religiösen und zuletzt auch künstlerischen Erschlaffung zusammenhing und endigte, daß wir uns daher freuen dürfen, aus ihr zu neuer Unruhe und neuen Hoffnungen hervorgegangen zu sein, versteht sich von selbst. Aber soviel dürfte jene historische Folge uns lehren, daß die Renaissance an sich nicht unser ausschließliches Panier sein darf; wer ihr die Thüre öffnet, mag sich hüten, daß nicht der Barockstil sich mit einschleiche.

Der Kriegsmann und das lachende Mädchen.

Oelgemälde von **Jan van der Meer von Delft** in der Galerie Double zu Paris.

Den Wechselfällen des Schicksals zu entrinnen, nützt es dem Künstler kaum, daß er sein Erdenleben vollbracht hat. Das Schicksal verfolgt auch seinen Schatten, und die Ueberlieferung von Mund zu Mund, von Geschlecht zu Geschlecht spielt mit seinem Namen und seiner Persönlichkeit bald ein launig heiteres, bald ein böses Spiel. Doch das ist das schlimmste Schicksal nicht, das dem Charakter des Todten zu nahe tritt, die Züge seines Geisteslebens verändert und verzerrt, das ihn auf der Stufenleiter des Verdienstes bald höher hinauf, bald tiefer hinabrückt. So lange sein Name an Werken haftet, die von Generation zu Generation als beglaubigte Dokumente seines Genius forterben, mag er sich das Steigen und Fallen seines Werthes, ja selbst die üble Nachrede getrost gefallen lassen, mit welcher gewissenlose Chronisten und hämische Biographen sein Andenken getrübt haben. Beklagen aber mögen sich mit vollem Rechte jene Meister, die nach ihrem Tode verarmten, so reich sie auch bei ihren Lebzeiten waren, denen ein feindliches Geschick ihre Werke nahm, nicht um sie zu vernichten, sondern um sie auf Andere zu übertragen und die Schooßkinder des Nachruhms damit zu bereichern. Beklagen mögen sie sich doppelt, wenn der verübte Raub damit wieder gut gemacht werden sollte, daß ihr Name dafür an Produkte geheftet wurde, die desselben keineswegs würdig waren.

Ein solches Schicksal hatte den Delft'schen van der Meer getroffen. Wie Hobbema hinter Ruysdael, so verschwand er hinter Pieter de Hoogh, und der Umstand, daß noch zwei oder drei andere Maler seiner Zeit denselben Namen tragen, führte zu einer Konfusion der Daten, die eine bestimmte künstlerische Persönlichkeit bei dem Mangel sicherer Nachrichten über Leben und Wirken des Meisters schwer erkennbar machten. Leicht begreiflich daher, daß Kunstfreunde und Kunsthändler der Unsicherheit dadurch zu entgehen suchten, daß sie dem in seiner Kunstweise genau bekannten P. de Hoogh auch die Gemälde des wenig bekannten Künstlers zuertheilten, der mit jenem in naher geistiger Verwandtschaft steht.

Ist es schon eine große Freude zu sehen, wenn eine treffliche Malerei hinter der entstellenden Kruste zum Vorschein kommt, mit welcher ein nachgeborener Pfuscher, Rauch, Staub und andere Unbilden der Zeit dieselbe überzogen haben, um wie viel größer muß das Glücksgefühl des Forschers sein, der das völlig eingeschlagene Bild einer bis auf den nackten Namen verflüchtigten Künstlerindividualität zu bestimmten Formen und hellen Farben auffrischt. Die großen und kleinen Mühen, denen er sich unterzog, um in Galerien und Archiven, Chroniken und Auktionskatalogen eine zur Erkenntniß führende Spur zu entdecken oder weiter zu verfolgen, manche vergebliche Arbeit und umsonst verlorene Zeit wird ihm reichlich aufgewogen, wenn es dem begeisterten Eifer gelang, endlich den Schatten, dem er nachjagte, auf einer festen Unterlage zu fixiren und nun das klar umrissene Bild den Zeitgenossen zum Geschenk zu machen. Ein Geschenk dieser Art ist es, welches wir dem rastlosen Streben desselben Forschers verdanken, der neben Koloff und Scheltema sich so großes Verdienst um Rembrandt erworben, daß die Gestalt dieses wunderbaren Meisters uns auch menschlich näher gerückt, der Mensch des Künstlers um so viel würdiger geworden ist. Jan van der Meer von Delft, nicht der kleinste unter den Satelliten des nordi-

schen Coreggio, ist von W. Bürger in die Rechte wieder eingesetzt worden, deren er im Laufe der seit seinen Lebzeiten verflossenen zwei Jahrhunderte verlustig gegangen war.

Die Resultate seiner langjährigen Studien über unsern Meister hat Bürger in einer Monographie zusammengestellt, die, zunächst in der Gazette de Beaux-Arts publicirt, jüngst auch in einer Separatausgabe, mit zahlreichen Abbildungen geschmückt, im Buchhandel erschienen ist*). Nicht die Ergebnisse allein, auch die Methode der Forschung, in welche der Forscher vollen Einblick gewährt, sind im hohen Grade interessant und lehrreich. Manche der von Bürger gegebenen Nachweise waren schon Waagen bei der Herausgabe seines Handbuchs der deutschen und niederländischen Malerschulen bekannt; indeß hat das Material zur Beurtheilung des Meisters seitdem unter der Hand des rastlosen Forschers sehr an Umfang gewonnen, so daß jetzt an siebenzig Werke van der Meer's nachzuweisen sind, diejenigen ungerechnet, bei denen noch Zweifel über ihre Aechtheit obwalten.

Jan van der Meer, auch wohl nach der in Holland gebräuchlichen Abkürzungsweise Vermeer geschrieben, wurde 1632 in Delft geboren, in demselben Jahre also, in welchem der junge Rembrandt seine „anatomische Vorlesung“ malte. Sein Lehrer war Carel Fabritius, welcher höchst wahrscheinlich der Schule Rembrandt's seine Bildung verdankte und 1654 bei einer Pulverexplosion um's Leben kam. Beim Tode des Meisters hatte der zweiundzwanzigjährige Schüler seinem Namen schon einen guten Klang verschafft. Seine ersten Arbeiten scheinen sogenannte Perspektiven gewesen zu sein, Häusergruppen, Straßenfronten, auch einzelne Baulichkeiten, wie z. B. die in der Galerie Six in Amsterdam befindliche „Façade eines Hauses in Delft“. Rembrandt stand damals auf der Höhe seines Ruhmes und hatte einen Kreis trefflicher Schüler um sich versammelt, unter denen Nic. Maes, Metsu und vermuthlich auch Pieter de Hoogh als unserm van der Meer verwandte Meister des Helldunkels und brillanter Lichtwirkungen hervorzuheben sind. Das erste datirte und bezeichnete Gemälde, welches wir von Letzterem besitzen, eine Courtisane mit ihrem Liebhaber und zwei anderen (sämmtlich lebensgroßen) Personen auf einem Balkon darstellend, vom Jahre 1656 (Dresdener Galerie) macht es, von anderen Umständen abgesehen, sehr wahrscheinlich, daß van der Meer bald nach dem Tode seines Lehrers in die Zahl der Schüler Rembrandt's eingetreten, also nach Amsterdam übergesiedelt war. Im Jahre 1660 finden wir unsern Künstler in seiner Vaterstadt wieder, wo er seit 1661 als einer der sechs Vorsteher (Hoofdman) der Malerinnung aufgeführt wird. Seine künstlerische Glanzperiode liegt zwischen den Jahren 1660 und 1670. Weitere Daten über sein Leben sind nicht aufzufinden gewesen. Als sein Todesjahr wird 1696, jedoch ohne sicheren Anhalt, angenommen. Diese Annahme stützt sich auf eine Versteigerung, die 1696 in Amsterdam stattfand und auf welcher einundzwanzig Gemälde van der Meer's unter den Hammer kamen. Wichtiger als für die Bestimmung seines Todes wurde der Katalog dieser Versteigerung, die nirgends als eine Nachlaßauktion bezeichnet ist, für die Auffindung der einzelnen Werke des Meisters, indem es Bürger gelungen ist, den größten Theil der damals veräußerten Gemälde desselben in öffentlichen und privaten Galerien nachzuweisen. Auf Grund des so herbeigeschafften und durch andere beglaubigte Gemälde vermehrten Materials wurde es möglich, von der Kunstweise des Meisters und von dem Umfang seines Talentes eine klare und gründliche Vorstellung zu gewinnen.

Die Aufzählung der von Bürger nachgewiesenen Gemälde müssen wir uns hier ver-

---

*) Van der Meer de Delft par W. Bürger. Paris, aux bureaux de la Gazette des Beaux-Arts. 1866. gr. 8°.

Jules Jacquemart Sculpt 1866
d'après Van der Meer de Delft

DER KRIEGSMANN UND DAS LACHENDE MÄDCHEN

Nach dem im Besitze des Herrn L. Double in Paris befindlichen Originale.

EX MUSEO L. DOUBLE

Imp. Delâtre, Paris

sagen. Es sind zum größten Theile Figurenbilder meist kleineren Formats, Kabinetsstücke in der Weise der Terburg, de Hoogh und Metsu, sodann Porträts, Städte- Häuser- und Straßenansichten, Landschaften und Stillleben. In allen diesen verschiedenen Gattungen bekundet der Künstler ein lebendiges Naturgefühl und eine ächt malerische Auffassung, verbunden mit einer gewandten Technik und einem ausgebildeten Sinne für Farbenharmonie, der auch die brillantesten Töne mit voller Sicherheit für die Gesammtwirkung anschlägt. Der Schwerpunkt seines Talents ist in der überwiegenden Zahl jener Genrebilder zu finden, die sich meistentheils auf einzelne, nur als Kniestücke gegebene Figuren beschränken. Die Art und Weise, wie die dargestellten Personen inmitten ihrer behaglich eingerichteten Häuslichkeit sich unterhalten und beschäftigen, Musik machen, lesen, sich vor dem Spiegel putzen, erinnert in manchen Fällen an Terburg, indem sie die Phantasie des Beschauers anregt, sich über die gegebene Situation hinaus mit den Verhältnissen der einzelnen Persönlichkeiten zu befassen und hinter dem Bilde ein kleines Histörchen zu vermuthen, in welchem Gott Amor eine Rolle spielt. Dieser Art ist auch das für unsern Meister höchst charakteristische Gemälde in der Sammlung des Herrn L. Double in Paris, welches wir unsern Lesern in einer meisterhaften Radirung von Jules Jacquemart mittheilen. Zwanglos und wie vom Augenblick gegeben ist die Haltung des jugendlichen Paars, dessen weiblicher Theil mit schelmischem Lächeln die Bedenken zu zerstreuen sucht, welche dem schmucken Kriegsmann eine gewisse Zurückhaltung aufzuerlegen scheinen; beides prächtige Gestalten, von frischer Lebensfülle, ganz der Situation hingegeben, ganz erfüllt von dem, was in ihrem Innern vorgeht. Diese physiognomische Wahrheit des Ausdruckes hat ein Terburg kaum je erreicht, und wenn Jan Steen in der Schärfe der Charakteristik vor unserm Bilde nicht zu weichen braucht, so ist ihm doch das Trauliche und Gemüthliche der Stimmung versagt, welches der Darstellung einen eigenen Reiz verleiht. Was unseren Meister von Pieter de Hoogh unterscheidet, macht unser Bild nicht minder klar und deutlich. Bei diesem Künstler ist der malerische Reiz, der in der Beleuchtung von Innenräumen durch ein scharf von der Seite einfallendes Sonnenlicht liegt, Alles oder doch die Hauptsache. Seine Figuren haben kaum eine größere Bedeutung als die leblosen Gegenstände, an denen sich die Wirkung des Lichtes geltend macht. Van der Meer führt uns nur den Winkel eines Zimmers vor, der grade groß genug ist, um den Tisch und das daran sitzende Paar aufzunehmen. In erster Linie steht bei ihm die Charakteristik der Personen, die er dem Beschauer vorführt. Der Glanz des Sonnenlichtes, die magische Wirkung des Helldunkels tritt lediglich als Stimmungsmoment hinzu. Für den ersten Augenblick herrscht das rein Malerische vor, weicht aber bei längerer Betrachtung sehr bald hinter den reichen Lebensinhalt der Figuren zurück, der mit größerer Macht das Interesse des Beschauers fesselt. Das Sonnenlicht fällt auf unserm Gemälde mit solcher Klarheit ein, daß für den, der es zum ersten Male in der Sammlung des Herrn Double erblickt, der Verdacht nahe liegt, als ob zwischen Rahmen und Bildfläche eine künstliche Beleuchtung eingeführt sei. Der volle Lichtglanz trifft Kopf und Brust des Mädchens, während die Gestalt des jungen Kriegers sich in dunkler Silhouette von der hellen Wand absetzt. Wie prächtig stehen zu den muntern Zügen der erglühten Schönen, die mit Auge, Mund und Hand zugleich spricht, die sonnigen Reflexe, die ihren Reizen zu Hülfe kommen! Wie meisterlich stimmt die kühle Ruhe des Schattens zu der reservirten Haltung des angehenden Kriegshelden, der sich nicht blenden, nicht fesseln lassen möchte, aber kaum noch Widerstand zu leisten vermag!

In der Behandlung des Helldunkels ist van der Meer naturgerechter als sein großes Vorbild. Er läßt nie, wie es wohl Rembrandts Art ist, im tiefsten Schatten die Formen gänzlich verschwimmen und in eine dunkle ungegliederte Masse übergehen. Auch die geniale

Willkür des großen Meisters, die unbekümmert um die Gesetze der Natur mit Lichtwirkungen nach Belieben schaltet, ist ihm fremd. Das direkte sowohl wie das reflektirte Licht kommt zu seinem Rechte. Vortrefflich hat es die Nadel des nachbildenden Künstlers verstanden, diese fein studirte Behandlung auf unserm Blatte zu Gefühl zu bringen. So sind die feinen Formen der Hand, die der Kriegsmann nachlässig in die Seite gestemmt hat, im tiefen Schatten noch klar und plastisch. Bezeichnend ist unser Gemälde für den Meister noch in einem nebensächlichen Umstande. Van der Meer liebt es nämlich, die Wandflächen in seinen Bildern mit einer Landkarte zu versehen. Die geographischen Studien, die zu seiner Zeit in Holland, der seefahrenden Nation par excellence, eifrig betrieben wurden, scheinen auch ihn besonders angezogen zu haben. Darauf wenigstens mag der Umstand deuten, daß unter den bekannten Gemälden van der Meer's nicht weniger als drei „Geographen", die mit ihren Studien beschäftigt sind, vorkommen.

Außer der vorliegenden Reproduktion eines der Hauptwerke des trefflichen Meisters hoffen wir den Lesern der Zeitschrift später noch zwei andere Kompositionen desselben vorführen zu können. Die eine, bemerkenswerth wegen der größeren Anzahl von Figuren, deren es sechs enthält, befindet sich in der Sammlung der Wiener Akademie unter dem Titel „der Spaziergang" und ist bisher bald dem Terburg bald dem Pieter de Hoogh zugeschrieben, sodann aber von Waagen als ein van der Meer erkannt. Die andere, in der Galerie Czernin in Wien befindlich, stellt den Künstler selbst in seinem Atelier dar und möchte grade deshalb das besondere Interesse aller derjenigen in Anspruch nehmen, die den Meister an seinen Werken schätzen lernten. **C. A. S . . . . . n.**

Ingres.

Mit Abbildung.*)

Von den schulebildenden Meistern, welche den Gang der modernen französischen Malerei bestimmt haben, ist nun auch der Letzte gestorben. Am 13 Januar d. J. ist Ingres den Delacroix, Decamps und Delaroche gefolgt, nachdem ihm 1864 sein größter und ihm nahezu ebenbürtiger Schüler, H. Flandrin, vorangegangen. In ganz Frankreich wird der Verlust des Meisters schmerzlich empfunden, wenn er auch dem neuesten Kunsttreiben fern stand und die große Mehrzahl der jüngeren Talente nun ganz andere Wege geht. Er war der letzte mächtige Stamm, der das Niederholz, das nun immer üppiger, immer muthwilliger aufwuchert, überragte, der letzte Zeuge einer ideal gestimmten Zeit und der letzte Nachkomme der großen vergangenen Kunstepochen.

Merkwürdig ist, wie das künstlerische Wirken dieses Mannes sich durch den ganzen Verlauf der modernen Malerei mit ungeschwächter Kraft hindurchzieht. An der Schwelle des Jahrhunderts stand das Preisbild, das ihn nach Rom führte, und um nichts geringer als die Werke seiner besten Mannesjahre sind die Arbeiten, welche in die jüngste Zeit fallen. Wie wenn der Meister an sich selber hätte beweisen wollen, daß die ideale Anschauung, die er zeitlebens vertreten, in allen Wandlungen des geistigen wie des öffentlichen Daseins ihr unendliches Recht behaupte. Allein läugnen läßt sich nicht, daß sowohl er wie seine Kunst in nur loser Beziehung standen zu den realen Triebfedern der Gegenwart und den

*) Man vergl. das photographotypirte Porträt, welches der Kunstkronik d. J. S. 76 beigegeben war.

Empfindungen, welche unser Zeitalter bewegen. Er hat bewiesen, daß die aus einer läuternden Phantasie geborene Formenschönheit auch jetzt noch ihren Zauber habe; aber diese Gestalten, die in vollendetem Leib eine ungebrochene Seele tragen, sie gehören unserer Zeit an mehr als Erzeugnisse der Bildung denn als der freie Ausdruck der im Jahrhundert selber wirkenden Lebenskräfte.

Jean Auguste Dominique Ingres, geb. zu Montauban (im südwestlichen Frankreich) am 29. August 1780, ward von seinem Vater, der Zeichen- und Musiklehrer war, zu beiden Künsten frühzeitig angehalten. Nachdem er dann in Toulouse seine erste Studienzeit zugebracht, kam er noch im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts nach Paris in David's Atelier. Dieser, der damals die gesammte Kunst beherrschte, stand selber unter dem Zwang jener von römischen Mustern abgezogenen klassischen Anschauung, von der unter der Revolution das ganze Leben seine Formen empfing. Diesen Einflüssen unterlag auch der junge Ingres; sein Preisbild vom J. 1801, „Achilles empfängt in seinem Zelte die Gesandten Agamemnons," ist nach der David'schen Schablone mit klassischer Regelfertigkeit ausgeführt. Dennoch verräth sich schon hier ein nicht gewöhnliches Talent, was wohl den englischen Bildhauer Flaxmann damals zu der Aeußerung veranlaßte, es sei das schönste Gemälde, das er zu Paris gesehen habe.

Erst 1806 konnte Ingres seine italienische Reise antreten, da auch die Schule in Rom unter der finanziellen Zerrüttung des Landes zu leiden hatte. Noch folgte er in dieser Zwischenzeit den David'schen Spuren, wenn er schon für das Gespreizte und Leblose in dessen Manier nicht mehr blind war. In Rom aber, unter den Meisterwerken der Antike und der Renaissance, gingen ihm vollends die Augen auf. Er traf in die Zeit, da eben Lord Elgin die Skulpturen vom Parthenon nach Rom brachte und ein Thorwaldsen an der wiederentdeckten Schönheit des griechischen Ideals die Plastik zu erneuern suchte. Auch der junge Maler sah nun, daß die Antike der Natur weit näher stand, als die Kunst der römischen Kaiserzeit hatte ahnen lassen. Hier war sowohl die warme Hülle des Fleisches wie das feste Maß des inneren Baues ausgesprochen, mit der Schönheit der rein entwickelten Gattung der individuelle Charakter zur Fülle des Lebens verschmolzen. Von dem Vorbild aus zweiter Hand, daran sich David begeistert, der hadrianischen Plastik und den Vasengemälden, machte sich Ingres nun ein- für allemal los, um jenem ursprünglichen Ideal zu folgen. Dazu genügten ihm die einfachsten Vorwürfe; denn nach nichts Anderem strebte er, als nach der Schönheit wohlgebildeter Körper, worin sich einfache Lebenszustände klar und voll versinnlichen. So entstanden 1806—1808 drei Bilder, die als Komposition über den Charakter von Studien kaum hinausgehen: eine nackte weibliche Figur, als Badende gedacht, eine Venus Anadyomene — woran der Künstler indeß erst 1848 die letzte Hand gelegt — und ein Oedipus vor der Sphynx. In diesen Gestalten herrscht die Strenge der plastischen Anschauung noch vor; doch ist sie schon gemildert durch eine gewisse Weichheit der Erscheinung, sowie durch das Individuelle in den Zügen und der Bewegung. Insbesondere ist der Oedipus in der Durchbildung seiner Formen griechisch empfunden und doch in Stellung und Ausdruck wie nach der Natur belauscht in diesem bestimmten Momente seines Daseins.

Auch blieb Ingres nicht bei dem Vorbild der Antike stehen. In den Stanzen und Loggien des Vatikans brachte er bald einen guten Theil seiner Tage zu, und auf das Lebhafteste beschäftigte ihn nun Raffael. Was er anstrebte, fand er in dem Urbinaten erreicht: die Lebendigkeit der Natur vermählt mit dem Ebenmaß der Antike, und daraus eine neue, malerische Schönheit entsprossen, welche mit dem Adel der Formen seelischen Ausdruck und Wahrheit des Charakters verbindet. So wurde neben der Kunst des Phidias, worin er

nach wie vor die immergültige Darstellung des menschlichen Leibes fand, Raffael sein Muster. Allein was ihm dabei immer als die wesentlichste Bedingung für den Künstler erschien, das war die treueste Hingabe an die Natur, die gewissenhafteste Arbeit, sie gründlich verstehen zu lernen und ihrer Herr zu werden. „Nicht eine Hand, nicht einen Finger aus dem Gedächtniß zu zeichnen", war einer seiner Grundsätze. Man müsse die Natur anbeten, um ihr geheimstes Wesen ihr abzulauschen; aber auch ihr geraden Weges auf den Leib rücken, um von ihr zu erhalten, was man bedürfe. Nur hätten, das war seine unverbrüchliche Ueberzeugung, die Griechen und die Cinquecentisten, insbesondere jene beiden Meister, ein- für allemal die mustergültige Weise gefunden, wie die Naturerscheinung in den idealen Schein zum vollendeten Ausdruck des Lebens zu erheben sei. Die Natur also selbständig auffassen und doch in dieser Weise verstehen und wiedergestalten zu lernen, erschien ihm als seine Aufgabe.

Mit unbeugsamer Willensstärke und Ausdauer verfolgte er während seines langen italienischen Aufenthaltes dieses Ziel. Denn Rom war ihm zur zweiten Heimat geworden, die er auch nach Ablauf seiner fünfjährigen Studienzeit nicht verlassen mochte. Was immer im fernen Vaterlande vorging, kümmerte ihn nicht; weder die napoleonischen Siegeszüge, noch die Noth und die schweren Wechselfälle Frankreichs, noch auch die Wandlungen des geistigen Lebens. Früh verräth sich hier die Uebereinstimmung zwischen dem Manne und seiner Kunst. Nichts hatte diese gemein mit den Interessen, welche die Zeit bewegten. Abseits von den kämpfenden Gewalten des Jahrhunderts flüchtet sie in ein blasses Schattenreich, wo sich heidnische und christliche Idealgestalten der Schönheit ihres unberührten Leibes freuen. Diese Gebilde wiederzubeleben, sie mit dem Saft der Natur auf's Neue zu tränken, das allein lag dem Maler am Herzen. Und daran setzte er alle seine Kräfte, seine ganze Existenz, dazu ertrug er mit bewundernswerther Zähigkeit Sorgen und Entbehrung. Es war ein schwerer Weg, den er ging, ohne Gefährten, von keiner zustimmenden Menge getragen und nur auf sich selber angewiesen. Zudem brachen nun harte Zeiten über ihn herein. 1813 hatte er in einer Landsmännin eine liebenswürdige Frau gefunden, die ihm aber außer einem bescheidenen und ergebenen Gemüth nichts zubrachte; um so schwerer drückte ihn die Last des Haushaltes, als er sich in Rom nach dem Abzug der Franzosen im J. 1814 ganz verlassen fand. Allein nichts konnte ihn bewegen, dem Zeitgeschmack, den Wünschen des Publikums irgend eine Einräumung zu machen. Ein wahrer Feuergeist, hielt er seine Ueberzeugung mit einer Entschiedenheit fest, die bis zum Eigensinn ging und jede andere Anschauung verwarf. „Weg damit aus meinen Augen", soll er einmal ausgerufen haben, als man auf die Staffelei vor ihm ein Bild von Decamps stellte. Dem Wesen des Mannes entspricht der Zug wohl. Er hatte eine heiße südliche Natur, deren Lebhaftigkeit sich stoßweise Luft machte, ihn behend und aufbrausend bis an sein Ende erhielt und merkwürdig mit jener metallenen Energie sich mischte. Ueber Dinge und Verhältnisse, die seiner Kunst entgegen waren, konnte er außer sich gerathen, wie ein Kind sich erzürnen und geberden. Andrerseits bewährte er zeitlebens die edelste Begeisterung für seine Sache, nicht bedacht auf Erwerb und Ruhm, sondern immer auf die höchste künstlerische Vollendung.

Schwer brach er sich auch in der öffentlichen Meinung Bahn. Nicht geringes Aufsehen zwar, aber auch scharfe Angriffe erregten die Bilder, die er im Salon v. 1819 ausstellte, eine Odaliske und die Befreiung der Angelika durch Rüdiger (nach Ariost, jetzt im Luxembourg). Die steife klassische Linie David's und sein gespreiztes Pathos sind hier überwunden; in den nackten Gestalten ist bei durchgebildeter Form doch eine gewisse Naturfülle und ein eigenthümlich empfundenes Leben. Allein einen Abfall sahen darin die

Christus im Tempel unter den Schriftgelehrten.

Von Ingres.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Klassiker, und ebensowenig waren die Romantiker, deren Herrschaft damals begann, damit einverstanden. Wie sollten sie an Bildern Geschmack finden, worin sie das lebensvolle Scheinen und Glühen der Farbe vermißten und die Vollendung der Form den leidenschaftlichen Zug einer von Kampf und Drang durchwühlten Wirklichkeit ausschloß? Denn dies, der farbenvolle Schein der Dinge und die Aufregungen der in ihren Tiefen erschütterten Seele, das war es, was die neue Schule zu unmittelbar packendem Ausdrucke bringen wollte. Nichts davon war in den zu anmuthigem Ebenmaß beruhigten Gestalten Ingres'. Einförmig ist darüber ein blasses Licht ausgegossen, dem Fleisch fehlt es an der pulsirenden Wärme und Saftigkeit; einfach und verschmolzen, aber trocken und dünn sind die Lokaltöne aufgetragen.

Besser erging es dem Künstler mit einem größeren, von seiner Vaterstadt bestellten Werke, dem „Gelübde Ludwig's XIII.", das in den Salon von 1824 kam und nun als Altarbild die Kathedrale von Montauban schmückt. In Florenz — wohin er sich 1820 zum Studium der florentinischen Schule begeben — hatte er es, unter harten Entbehrungen, nach sorgsamer vierjähriger Arbeit vollendet. Auch in der Anordnung tritt diesmal das Raffaelische Muster zu Tage. Auf Wolken thront Maria als Himmelskönigin, das Christuskind zart an sich drückend, über einem Altare; zwei Engel — die an Ghirlandajo erinnern —, schwebend in der freien Bewegung des Fluges, halten den Vorhang zurück, hinter dem sie erscheint. Vor ihr knieet links, im königlichen Mantel, halb von hinten gesehen und Krone und Scepter darreichend, der König; rechts halten, ganz in Raffaelischer Weise, zwei geflügelte Genien eine Tafel mit der Widmung. Die Madonna von Foligno war dem Künstler Vorbild gewesen. Allein hat schon diese ein gutes Theil ihrer göttlichen Würde gegen erregten weltlichen Reiz eingebüßt, so ist vollends in der Ingres'schen Jungfrau, welche weibliche Huld mit Hoheit verbinden möchte, eine gesuchte Anmuth fühlbar. Dennoch schlug diesmal das Werk in allen jenen Kreisen durch, die nicht unbedingt zur romantischen Schule schwuren. Gleich in's Maßlose war diese, indem sie mit dem Phantastischen die gemeine Realität mischte, ausgeschritten und so das Bedürfniß des Gegensatzes wach geworden. Rasch bildete sich daher um Ingres, der um diese Zeit nach zwanzigjähriger Abwesenheit nach Paris zurückgekehrt war, eine angesehene Partei. Bald sah er sich als den Führer einer Richtung, die seit Ende der zwanziger Jahre als eine bestimmte Schule ihren Platz behauptet und, das müssen auch ihre Gegner zugeben, mit tüchtigen Werken ausgefüllt hat.

Bei den verschiedenen Bildern des Meisters länger zu verweilen, gestattet uns der Raum nicht, und muß ich hierfür auf meine Geschichte der modernen französischen Malerei (S. 303—328) verweisen. Früh hatte er sich mit voller Klarheit sein Ziel gesteckt und es rasch erreicht, indem sich sein Talent in kurzer Frist zur Reife entwickelte. Fast durch zwei Menschenalter ist sich dann seine Kunst bis zu seinem letzten Lebensjahre gleich geblieben, ohne nachzulassen, aber auch ohne auf neuen Wegen vorzudringen. Nach wie vor blieb er unempfänglich für die tieferen Bewegungen des modernen Geistes, wie er denn, auch darin von den Romantikern durchaus verschieden, an der literarischen Bildung des Zeitalters keinen Antheil nahm. Die ihm zusagenden Stoffe fand er vor Allem in der antiken Sage und Geschichte, in der christlichen Mythe, sofern ihre Charaktere durch die Kunst zu reinen Idealtypen ausgebildet sind, endlich in der durch ihre eigene Schönheit wirkenden Einzelgestalt. Zwar auch historische Genrebilder aus der neueren Geschichte, namentlich aus der Zeit der Renaissance, hat er gemalt. Allein auch hierbei war es ihm darum zu thun, in den individuellen Zügen und der zeitlich charakterisirten Gestalt zugleich die Schönheit der Gattung zum Ausdruck zu bringen.

Auf jenen Gebieten also bewährte er seine eigentliche Kraft. Gleich nach jenem Erfolge von 1824 — der ihm auch das Kreuz der Ehrenlegion eingetragen — hatte er von der Regierung den Auftrag zu einem Louvreplafond erhalten. So entstand seine Apotheose Homers, die für eines seiner besten Werke gilt. Es ist eine Verherrlichung des blinden Dichters durch die Verehrung der epochemachenden Geister aller Zeiten, welche ihn umgeben. Hier insbesondere ist es dem Künstler gelungen, mit dem individuellen Gepräge eine geläuterte Form zu verbinden und in jener idealen Versammlung den seligen Frieden eines über Noth und Kampf erhobenen Zustandes auszusprechen. Anderer Art war sein nächstes großes Bild, das Marthyrium des heil. Symphorian, die Frucht einer neunjährigen Arbeit (vollendet 1833, in der Kathedrale von Autun). Diesmal war die Aufgabe, einen bewegten Vorgang, eine Mannigfaltigkeit von Empfindungen und Charakteren zu schildern, im Kampf der Gallier und Römer, der ersten Christen und der Heiden, beide Racen zu kennzeichnen. Ueberall ist hier in den Bewegungen eine energische Sicherheit, in allen Figuren eine lebensfähige Tüchtigkeit der Erscheinung, auch der tiefere Ausdruck der erregten Gemüther meistens gelungen. In der Formbehandlung war diesmal Ingres zur wuchtigeren Weise Michelangelo's fortgegangen. In dem bescheidenen Maßstab des Sittenbildes war dann das Gemälde gehalten, womit er seinen größten Erfolg erlebte. Es ist die „Stratonike", die Gemahlin des Seleukos von Syrien, welche, an dem Bette ihres kranken Schwiegersohnes Antiochos vorübergehend, seine heimliche Leidenschaft zu errathen scheint. Auf dessen Herz hat der Arzt die Hand gelegt, um den Grund des Leidens zu erforschen; zu den Füßen des Bettes knieet in verzweiflungsvollem Händeringen der Vater. Gebändigt ist hier der Ausbruch der Empfindungen durch das Maß und den Formenadel der Gestalten und mit bewundernswerther Sorgfalt Alles zu gleicher Vollendung durchgearbeitet. Allein auch Gemach und Geräthe ist zu genau, mit archäologischer Treue wiedergegeben, und so tritt schon bei Ingres jener Zug des antiquarischen Interesse's hervor, womit die neueste Darstellung des antiken Lebens das Publikum zu reizen sucht. Zudem ist die Behandlung von einer spiegelglatten Feinheit, welche ebenso wie das helle kraftlose Kolorit den frischen Wurf des Lebens vermissen läßt.

Aus seiner letzten Lebenszeit — begonnen 1849, vollendet erst 1862 — stammt das Gemälde, das unsere Abbildung veranschaulicht: Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten. Mit jenen andern steht es auf gleicher Höhe, nirgends zeigt sich ein Nachlaß der Kräfte. Von der Begabung und dem Können des Künstlers giebt es ein treffliches Zeugniß sowohl durch die einfach symmetrische Anordnung als durch die Weise, wie die der Realität entnommenen Typen entschieden durchgeführt und zugleich in's Ideale erhoben sind.

Eins aber fehlt dem Meister in allen diesen Werken: Rhythmus und freie Lebendigkeit der Anordnung. Immer ist in der Gruppirung etwas Ungelenkes und Mühsames, das — bei allem Verständniß der Form, bei aller Kunst der Ausführung — Armuth an Erfindung, Mangel an schöpferischer Mannigfaltigkeit der Phantasie verräth. In der That liegt hier die Schwäche des Künstlers, und nach dieser Seite ist ihm Cornelius, der in der deutschen Kunst ist, was Jener in der französischen, unendlich überlegen. Auch die Anstrengung, womit Ingres unter zahllosen Veränderungen arbeitete, da er niemals sich selbst genug thun konnte, fühlt sich aus seinen Bildern noch heraus und benimmt ihnen das Packende, Unmittelbare des Eindrucks. Wenn er dennoch öfters eine tiefer gehende Wirkung erreicht, so hat er dies seinem großen Talente zu verdanken, das über dem Streben nach der letzten Vollendung doch das erste lebendige Bild, das Ursprüngliche der Auffassung das ihm immerhin eigen war, zu bewahren wußte. Das Charaktervolle und Eigenartige, das dadurch in seine Darstellung kommt, giebt ihnen einen eigenen Reiz. Allein nicht

weniger tritt deshalb die Leere der Erfindung zu Tage, wie andrerseits das Unvermögen des Malers für den ergreifenden Ausdruck tieferer Erregtheit und Leidenschaft.

Darnach begreift sich leicht, wie seine Begabung das Höchste erreichte in der Darstellung der Einzelfiguren, und zwar sowohl ihrer individuellen Realität nach, also im Bildniß, als in ihrer reinen Formenschönheit. In jener Hinsicht ist sein Porträt Bertin's, des bekannten Eigenthümers des Journal des Debats, berühmt geworden; der Charakter des Mannes ist mit merkwürdiger Wahrheit erfaßt und doch in das Große und Edle erhoben. Vielleicht die größte Leistung unserer Zeit in diesem Fache. Es ist eines von jenen Bildnissen, welche im Individuum das Wesen einer ganzen Epoche vergegenwärtigen; es zeigt wie in einem Musterbilde das zu Reichthum und Intelligenz emporgekommene Bürgerthum, das sich unter der Julireqierung die Spitze der Nation wußte. — Nach der andern Seite ist es vor Allem der Reiz des weiblichen Körpers in seiner vollsten Blüte, den Ingres mit sinnlicher und doch reiner Anmuth in unverhüllter Nacktheit schildert. Sein Hauptwerk in dieser Gattung ist die Quelle, die er 1856 vollendete. Wirklich meisterhaft — von der etwas starken Bildung der Knöchel abgesehen — sind in solchen Figuren Zeichnung und Modellirung. Es ist die Apotheose des menschlichen Leibes, worin das sinnliche Leben ganz gegenwärtig und doch verklärt ist und die plastische Anschauung dem Malerischen sich nähert, wenn auch der hellen und kühlen Färbung die Wärme und Fülle des Fleisches fehlt.

Seit seinem Homer hatte der Meister in der allgemeinen Anerkennung immer mehr Boden gewonnen. Sein Symphorian zwar unterlag der Jane Grey von Delaroche, die in demselben Salon von 1834 das größere Publikum auf ihrer Seite hatte; so sehr kränkte das den empfindlichen Mann, daß er gern, da ihm die Direktorstelle der römischen Akademie angeboten wurde, dem Vaterlande wieder den Rücken kehrte. Aber 1840 brachte ihm endlich seine Stratonike den ungetheilten und lauten Beifall, den er bislang hatte entbehren müssen. Wie Seinesgleichen nahm ihn der König auf, und als den ersten Meister der Zeit feierten ihn die Künstler. Begeisterung freilich hat er bei den Laien auch seitdem nicht erregt; in seiner Kunst ist nun einmal nichts Hinreißendes. Allein sein großes Ansehen blieb ihm, und sowohl die Revolution von 1848 als das zweite Kaiserreich haben es bekräftigt. Nachdem ihm die große Ausstellung von 1855 das Großofficierskreuz der Ehrenlegion gebracht, ist er 1862 Senator geworden; die größten Ehren, die in Frankreich dem Verdienste zu Theil werden können. Zudem erklärte sich nun die Kritik fast einmüthig für ihn, ja, sie stand nicht an, ihn den größten Künstlern aller Zeiten beizugesellen: eine Verherrlichung, die doch wohl zu voll in die Saiten greift und nun allzujubelnd den Namen, den früher mancher Mißton begleitete, in alle Winde ruft.

Was ihm namentlich fehlte — abgesehen vom leichten Fluß einer schöpferischen Phantasie —, das war der Sinn für das Leben der Farbe; darin blieb er auch hinter seinen eigenen italienischen Vorbildern allzuweit zurück. In der Verneinung des Tons, der malerischen Stimmung ging er über das Maß hinaus, weil sein Auge dafür verschlossen war; er begnügte sich mit der kühlen Harmonie einer grauen Tonleiter oder dem nüchternen Einklang der einfach und ungebrochen hingesetzten Lokalfarben. Dagegen bleibt ihm das große Verdienst, das Element der Zeichnung auf dem Grunde gediegener Formenkenntniß wieder zur Geltung gebracht und so der Willkür der romantischen Schule, den Ausschreitungen des koloristischen Princips die Zucht einer stilvollen Anschauung entgegengesetzt zu haben. Die letztere, sofern sie die reale Erscheinung läutert und ihre gesetzmäßige Form in den idealen Zug der Linien faßt, hat er zu erneuern verstanden durch das Studium der Natur und der großen Meister. Dadurch aber, sowie durch den Ernst seiner künstle-

rischen Gesinnung hat er nicht nur selber Tüchtiges geleistet, sondern auch auf den Fortgang der französischen Malerei einen heilsamen Einfluß geübt. **Julius Meyer.**

Recensionen.

1. **Revue des musées d'Allemagne, catalogue raisonné etc.** par A. Lavice, Paris, Vve. Jules Renouard. 1867. 8^0.

Wenn ein Mann von vollkommen verläßlichem Urtheil es auf sich nehmen wollte, über die Galerieen Deutschlands eine Art kritischen Bädeker's (sit venia verbo) herauszugeben, so könnte ohne Zweifel durch ein solches Buch viel Nutzen gestiftet werden. Referent stellt sich vor, daß ein solches Buch in den Beschreibungen kurz, aber bezeichnend, in den Urtheilen durchaus verläßlich und in seinem Grundcharakter pietätsvoll gegen jene Meisterwerke sein müsse, welche, wenn vom Publikum in rechter Weise betrachtet, für dasselbe eine Quelle der edelsten Genüsse und der reichsten Belehrung bieten. Auf diese Art könnten zahlreiche empfängliche Geister angeleitet werden, in Galerieen keine Depots alter Bilder, sondern die geistige Blüte jener Zeiten zu sehen, die nur für den untergegangen sind, der ihre Kunst nicht kennt, die aber in ihren Gestalten, ihren Sitten und Gebräuchen, kurz in ihren Formen und in ihrem Geiste neu und verklärt in dem aufleben, der nur ein wenig Zeit ernster Betrachtung den Schätzen von Galerieen, wie die deutschen es sind, widmen mag. Dazu soll ein für das große Publikum bestimmtes Buch vor allem anregen, und in diesem Sinne wagt Referent die Behauptung, daß selbst von einer Sammlung, die nichts als Kopieen, aber nach guten Meistern enthielte, in einem Buche dieser Art mit Achtung gesprochen werden müßte, denn auch in einer solchen kann der Laie viel, sehr viel lernen. Was soll man aber von der Art sagen, wie Herr A. Lavice die größten Meisterwerke reihenweise kritisch abthut? Von zwei Dritttheilen der Bilder sagt er nichts als „noirci". Bei den größten Kleinodien der Kunst läßt er sich kaum zu einem „jolie toile" herab und sehr häufig bezeichnet er Werke, an denen jeder Strich das Original verkündet, ohne die leiseste Begründung einfach als „Kopie". Referent würde für ein solches Machwerk — denn das ist das Buch — nicht so viel Raum in Anspruch nehmen, wenn er nicht, den oben angedeuteten Standpunkt in's Auge fassend, es tief beklagen müßte, daß nicht nur durch ein solches Buch kein Nutzen, sondern der größte Schaden gestiftet wird. Das Buch, welches nur $4\frac{1}{2}$ Fr. kostet, wird von vielen gekauft werden, die an allen Museen Deutschlands die Auslage für die dort ausgebotenen Kataloge zu ersparen wünschen. Neben der Beschreibung bekommen sie dadurch auch ein gedrucktes Urtheil mit in den Kauf und so wird die Empfänglichkeit, welche doch so viele Besucher in die Sammlungen mitbringen, Hunderten, ja Tausenden geradezu vergiftet.

Weniger ernst sind die kleinen Irrthümer zu nehmen, welche Herrn Lavice in Bezug auf äußere Korrektheit seiner Angaben passiren. Ich will hier beispielsweise nur von Wien sprechen. Daß dieser Autor die 3 Jahre in Pesth befindliche Eßterházy-Galerie als noch in Wien aufgestellt beschreibt und daß seine Angaben über die kaiserliche Galerie vielfach auf Benennungen fußen, die dort seit zehn Jahren nicht mehr gelten, indem sie von dem jetzigen Direktor beseitigt worden, (wie z. B. die damaligen drei Raffael's), das alles kann nur erheitern und kein böses Vorurtheil säen. In diese Kategorie gehören auch mehrere fixe Ideen des Autors, unter andern die, daß er fast auf jedem Rubens die Helene Forman, die ihrem Gemahl bekanntlich sehr oft zum Modelle gedient, leibhaftig zu erblicken glaubt. So erkennt er sie auch mit fabelhaft scharfem Blick auf dem heil. Ildefonso, der 1610 gemalt worden, während Helene Forman, wie sich leicht berechnen läßt, in diesem Jahre erst — 5 Jahre zählte; sie war nämlich bei ihrer Vermälung mit Rubens (1631) erst 16 Jahre alt. Es thut uns nur leid, daß solch' leichte Waare aus dem Atelier der Firma Renouard hervorgegangen, einer Firma, die auf andere Verlagsartikel, z. B. die geist- und lebensvollen Bücher von W. Bürger, mit Recht stolz sein darf.

Wien. **W. Wy.**

---

2. Chr. Petersen, Das Maussoleum, oder das Grabmal des Königs Maussolos von Karien. Hamburg, F. H. Nestler & Melle 1867. 16 S. 4. und 2 Tafeln.

Wieder eine Restauration des bekannten Weltwunders, und zwar eine sehr beachtenswerthe. Seitdem durch die erfolgreichen Ausgrabungen Newton's im Jahre 1856 die Frage nach der ursprünglichen Gestalt des Gebäudes auf den festen Boden der Thatsachen zurückgeführt worden war, mußte die Thätigkeit der Künstler und Gelehrten die zuverlässige, aber kurze und dunkle Beschreibung bei Plinius mit diesen zu verbinden trachten. Schrittweise ist man vorgerückt. Falkener, Pullan und Newton haben nachgewiesen, daß der Bau nicht in zwei, sondern in drei Stockwerken aufgeführt war, Fergusson deren Verhältnisse richtiger bestimmt, Leake hat die Länge des Grabtempels, ich die Breite desselben zu berechnen gesucht.

Dabei ist nicht zu vergessen, daß nur die beiden oberen Theile, die Pyramide und der von ihr überdeckte Säulentempel des vergötterten Königs, durch die Ausgrabungen bekannt geworden sind. Auf der abgestumpften Spitze der gleichsam in der Luft schwebenden Pyramide, des eigentlichen Wunders, stand eine etwa 14 griechische Fuß hohe Quadriga; die Pyramide, zwischen 25 und 26 Fuß hoch, bildete das Dach eines prachtvollen ionischen Grabtempels, der, wie wir aus Plinius Angabe wissen, 37½ Fuß hoch war. Da das ganze Gebäude 140 Fuß in der Höhe maß, bleibt eine erhebliche Differenz, die nur durch Annahme eines Unterbaues, der Grabkammer, und durch Kombinationen ausgefüllt werden kann.

Hierbei macht Petersen eine sehr glückliche Bemerkung. Bisher hat man geglaubt, Plinius erwähne den Unterbau nicht und gebe der Säulenhalle und der Pyramide die gleiche Höhe. Petersen erklärt die Stelle*) so, daß der Unterbau, worin sich das wirkliche Grab des Königs befand, und die Pyramide gleich hoch waren. Durch eine einfache Gleichung ergiebt sich demnach für die Höhe des Unterbaues ein Maß von 44 Fuß. Da aber die Pyramide, deren Höhe aus den Maßen der 24 Stufen, die man großentheils entdeckt hat, sicher berechnet worden ist, auch mit der Quadriga diese Summe nicht erreicht, hat Fergusson, um den Unterschied auszufüllen, mit überzeugender Wahrscheinlichkeit die Konstruktion eines älteren, wohlerhaltenen Denkmals benutzt, das nicht weit von Halikarnaß in Knidos entdeckt worden ist, und woher vielleicht der erste Gedanke jenes Wagnisses gekommen ist. Auch dort sind drei Stockwerke vorhanden: ein solider Unterbau, eine Grabkammer, und darüber eine abgestumpfte Pyramide, auf welcher ein hoher Stein einen kolossalen Löwen trug.

Einen ähnlichen Stein stellt Fergusson auf die Pyramide des Maussoleums als Basis der Quadriga. Petersen benutzt diese schöne Vermuthung doppelt: er läßt auch die Pyramide selbst von einem gegliederten Untersatz getragen werden, der wie eine Attika über das Gebälk der Halle sich erhebt. Die vertikale Konstruktion des ganzen Gebäudes berechnet er nun so:

Unterbau	44	Fuß.
Halle (Pteron)	37½	„
Pyramide (jedes Postament 10', die Pyramide selbst 24')	44	„
Quadriga	14½	„
	140	Fuß.

Ich kann diese Rechnung aus zwei Gründen nicht billigen. Die senkrechte Höhe der Pyramide betrug sicher zwischen 25 und 26, genau 25' 9" griechische Fuß. Petersen ignorirt dieses Resultat

*) Sie heißt 36, 30: Patet ab austro et septentrione sexagenos ternos pedes, brevius a frontibus (etwa 42½ Fuß, nämlich die Cella des Tempels für den vergötterten König), circumitu pedes CCCCXXXX; attollitur in altitudinem (dieser Grabtempel) XX cubitis (37½ Fuß); cingitur columnis XXXVI; pteron vocavere circumitum.... Supra pteron pyramis altitudine inferiorem aequat viginti quatuor gradibus in metae cacumen se contrahens; in summo est quadriga marmorea..., haec adiecta CXXXX pedum altitudine opus includit. Während man bisher das erstere altitudine in altitudinem ändern wollte, um die Höhe der Pyramide dem Säulentempel gleich zu machen, versteht Petersen unter inferiorem den untern rechteckigen Bau, mit Recht; nur glaube ich, daß nunmehr eine Lücke im Text angenommen werden muß, welche sich leicht durch die Einschaltung des Wortes aedem nach inferiorem ausfüllen läßt.

und erniedrigt die Höhe um beinahe 2 Fuß. — Dann hat er nicht bedacht, wie ungeheuer der an sich schon bedeutende Druck der Bedachung auf die Säulen sich steigert, wenn man statt der zurücktretenden Stufen der Pyramide eine solide Steinmasse in der Dicke von 10 Fuß über den ganzen Umfang der Säulenhalle (440 Fuß) legt: das Kubikgewicht müßte ein erdrückendes gewesen sein. Ganz anders steht es mit dem schmalen Untersatz der Quadriga, welcher vermittelst der Pyramide auf dem festen Mauerkern der Cella ruht.

Wir bedürfen auch dieser bedenklichen Hülfe nicht; denn halten wir uns an jenes mustergültige Beispiel, das Löwengrab in Knidos, so finden wir eine Pyramide von 13 Fuß 10 Zoll, darüber einen Stein mit dem Löwen, 18 Fuß, = 31′ 10″. Ueberträgt man diese Proportion auf das Mausoleum, so erhält man 13′ 10″: 18 = 26: X, also eine Höhe für das Ganze von 33½ Fuß. Zieht man davon die Quadriga mit ca. 14 Fuß ab, so bleibt für den Untersatz das metae cacumen 19¾ Fuß, also sind 18½ Fuß keineswegs zu viel. Bestimmt man also die Maße wie folgt:

Quadriga	14
Untersatz	18½
Pyramide	26
Halle	37½
Unterbau	44
	140 Fuß,

so scheint das Problem befriedigend gelöst zu sein.

Sehr ansprechend sind die Vermuthungen Petersen's über die Verzierung dieses 44 Fuß hohen Unterbaues durch ionische Pilaster und dazwischen in Nischen (aber ja nicht, wie er will in gewölbte) gestellte Statuen, so wie seine Ansicht über die doppelte Säulenreihe der Halle, die Treppen und den Schmuck des Grabtempels. Doch sind es eben Vermuthungen; wir wissen nur (denn das lehren die Funde selbst), daß das Gebäude mit einer verschwenderischen Menge kostbarer Statuen geschmückt war; und ein jeder Versuch, diesen Schatz zu vertheilen, läßt uns von Neuem über die Großartigkeit der Idee und die unermeßlichen Mittel erstaunen. Was ist der Dom der Invaliden gegen solche Pracht und solche Kunst? Dort liegt Napoleon, und hier lag ein barbarischer König, dem alle Künste Griechenlands dienstbar geworden waren.

Würzburg. **Urlichs.**

---

3. **Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift.** An deren frühesten Erzeugnissen in der Weigel'schen Sammlung erläutert von T. O. Weigel und Dr. Ad. Zestermann. 2 Bde. mit 145 Faksimiles. Leipzig 1866. 85 Rthlr.

Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique (Preis der Lieferung 12 Frcs.) Brüssel, Arnold.

Die letztere Zeit brachte uns eine Reihe von Publikationen, die für die Erfindungs- und Entwickelungsgeschichte der vervielfältigenden Künste von eingehender Bedeutung sind, und die das Interesse, das sich auch diesem Zweige der Kunstwissenschaft zuwendet, in erfreulicher Weise bekunden und nähren. Der Kupferstich und sein älterer Bruder, der Holzschnitt, sind Faktoren von Wichtigkeit für die Geschichte der Malerei vom beginnenden 15. bis in's 17. Jahrhundert, die neben ihrer selbständigen Bedeutung auch oft noch die haben, die Verbindung da zu bilden, wo unsere Kenntniß des systematischen Entwickelungsganges jener Kunst durch Fehlen der Mittelglieder lückenhaft wird. In den Lehrbüchern der Kunstgeschichte ist auf diesen Punkt nicht immer der seiner Wichtigkeit gebührende Nachdruck gelegt. Wir wollen es nicht unterlassen, unsere Leser mit den Forschungen und neuen Erscheinungen auf diesem Gebiete von Zeit zu Zeit bekannt zu machen und beginnen heute mit der ältesten Zeit, wobei uns Gelegenheit geboten ist, ein Werk von nicht gewöhnlicher Bedeutung vorzuführen.

Der alte Hader um die Priorität der Erfindung der Druckkunst glimmt, oft zeitweise versöhnt, heute noch zwischen Deutschland und den Niederlanden fort, nachdem Italien schon längst aus der Reihe der Kämpfer geschieden ist, da es gegen die datirten Druckmale deutschen Ursprungs

nichts von ähnlichem erweisbarem Alter nachweisen kann. Um Material für die Entscheidung dieser Frage zu sammeln, legte T. O. Weigel vor Jahren eine Sammlung alter Bilddrucke an, die in ihrem heutigen Umfange ihres Gleichen wohl nicht hat, und die nun edirt die uns vorliegenden zwei stattlichen Foliobände füllt. Diese alten Blättchen, um die es sich hier handelt, mit ihren ungeschickten Figuren aus plumpen Linien zusammengefügt und mit bunten Farben überkleckst, werden Manchem beim ersten Anblicke nur ein mitleidiges Lächeln für ihre Erzeuger und Bewunderer entlocken können, bei öfterem Ansehen aber wird man finden, daß oft durch die rohe Technik eine warme künstlerische Empfindung durchdringt, die uns hier um so mehr erfreut, als sie unter dem schlichten Gewande ordinärster Marktwaare, was ja diese Dinge zumeist waren, auftritt.

Eine gedrängte Uebersicht des Inhaltes des genannten Werkes, soweit sie dem Raume und Zwecke dieser Blätter nach gegeben werden kann, wollen wir folgen lassen.

Nach einer kulturgeschichtlichen Einleitung bringt die erste Abtheilung eine Abhandlung über älteste Zeugdrucke aus der Feder des kenntnißreichen Verfassers der „Geschichte der liturgischen Gewänder“ Dr. F. Bock; sie bilden den Anfang, wie sie zweifelsohne auch die Vorläufer des Bilddruckes gewesen sind. Obwohl vielleicht schon in weit früherer Zeit geübt, stammt der ältestbekannte Rest, ein Erzeugniß sarazenisch-sicilischer Manufaktur, aus dem 12. Jahrhundert. Wir verfolgen an, in trefflichen Abbildungen gegebenen, Proben nun den Zeugdruck bis zu jener Zeit, wo er für unsern Zweck das Interesse verliert, nämlich bis zu der Zeit, wo wir schon den eigentlichen Bilddruck in voller Entwickelung treffen. Dieser selbst hatte eine Reihe der wichtigsten und interessantesten Phasen durchzumachen, bis er in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur allseitigen Entfaltung nach den beiden Richtungen des Holzschnittes und Kupferstiches gelangte. Die erste Form, unter der er uns aber entgegentritt, ist nicht eigentlich eine der beiden genannten Arten, wohl aber etwas in technischer Beziehung dem Holzschnitte Verwandtes, nämlich der Metallschnitt, dessen Aehnlichkeit mit dem Holzschnitte darin bestehet, daß bei beiden die Zeichnung erhöht und die auf dem Abdrucke weiß bleibenden Stellen vertieft gearbeitet sind. Nur das Material, aus dem die Platten bestanden, ist verschieden, beim Metallschnitte eine, wie es scheint, bald härtere bald weichere Metalllegirung, worauf Eigenthümlichkeiten des gedruckten Bildes schließen lassen. Metallschnitte führt uns nun die Weigelsche Sammlung aus bedeutend früher Zeit vor, in erster Reihe einen Christus am Kreuze mit Maria und Johannes aus dem 12. Jahrhundert, auf Pergament gedruckt und ursprünglich zur Verzierung der Außenseite eines Buchdeckels bestimmt. Es ist kulturgeschichtlich interessant zu sehen, wie lange zuvor es wenigstens Einzelnen schon bekannt war, daß man „Bilder drucken“ könne, bis das Bedürfniß darnach eine häufigere Ausübung dieses Verfahrens veranlaßte, was wie es scheint bereits im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts der Fall war. Unser Werk macht uns mit einer großen Zahl dieser überaus seltenen Blätter bekannt, späterhin mitunter Erzeugnissen von vollem künstlerischem Werthe, wie beispielsweise die beiden Darstellungen der Verkündigung Nr. 17 und 23. Der bald aufblühende Holzschnitt verdrängte den Metallschnitt, obwohl dieser noch lange Zeit, bis ins 16. Jahrhundert, neben ihm geübt wurde. Die Abtheilung, welche die „Holzschnitte“ behandelt, ist die reichhaltigste des Werkes; wir erhalten hier eine vollständige Uebersicht seiner ersten Entwickelung im 15. Jahrhundert. Es würde den Raum dieser Zeilen weit überschreiten, wollten wir von diesem Kapitel nur die flüchtigste Darstellung geben, das kunst- und kulturgeschichtlich von gleich großer Bedeutung ist, ebenso wie das folgende „Spielkarten“, welche letztere sehr zum Unterschiede von den heute in Gebrauch stehenden oft Leistungen von bedeutendem Kunstwerthe waren, wie beispielsweise jene prächtigen vom sogen. Meister E. S. von 1466. Der letzte Abschnitt bringt Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, unter diesen das zweitältest-bekannte (datirte) Blatt, eine Madonna mit der Jahreszahl 1451, deutschen Ursprunges, Zeit und Schulgenossen desselben, dann alte Niederländer und ein Werk der Kölner Schule, eine Maria mit dem Kinde von unbekannter Meisterhand ersten Ranges. Auch die Italiener sind durch Sandro Botticelli vertreten. Mit Martin Schongauer schließt das Werk; was darüber hinausgeht, gehörte nicht mehr unter die „Anfänge der Druckkunst.“

Nach dieser flüchtigen Skizze der Anlage des Werkes bleibt noch ein Wort über Text und Ausstattung zu sagen übrig. Ersterer ist mit aller Gründlichkeit und Sachkenntniß abgefaßt, wenn auch

vielleicht eine oder die andere Ansicht auf Widerspruch unter den Ikonophilen stoßen dürfte. Die Ausstattung ist prachtvoll, die Nachbildungen der alten Blätter sind mit rühmenswerthester Genauigkeit und Sorgfalt gemacht und geben vollständig den Eindruck der Originale; in erster Reihe gilt dies von den Holz- und Metallschnitten, bei den Kupferstichen ist ein solches Kopiren bis zur Täuschung unendlich schwieriger, doch auch bei diesen ist das Erreichbare geleistet worden. Diese Abbildungen lassen beinahe bedauern, daß die Kosten, die auf den überaus eleganten Druck des Textes verwendet wurden, nicht lieber zur Herstellung einer noch größern Anzahl Tafeln gedient haben; doch hat der Verleger sicher auch nicht unrecht gehandelt, sein Buch in ein schönes Gewand zu kleiden.

Einen ähnlichen Zweck, wie das eben besprochene, verfolgt das Werk, dessen Titel oben in zweiter Reihe angeführt ist, und von dem bis jetzt mehrere Hefte vorliegen. Es ist ein anerkennens- und nachahmungswerthes Unternehmen der Brüsseler Bibliothek, die auf diese Weise ihre bedeutendsten Schätze bekannt und den größern Kreisen zugänglich macht. Der Text ist von verschiedenen Angestellten der Bibliothek geschrieben und von photolithographischen Abbildungen begleitet. Von den bisher erschienenen Heften wollen wir nur das dritte hervorheben, welches eine Abhandlung über die sogen. Madonna von 1418 aus der Feder des bekannten belgischen Kunsthistorikers Ruelens bringt. Die Brüsseler Bibliothek rühmt sich, den ältestbekannten datirten Holzschnitt zu besitzen, seit seiner Auffindung im Anfange der 40er Jahre ein Zankapfel der Ikonophilen. Während ein Theil gestützt auf die auf dem Blatte befindliche, freilich etwas beschädigte Jahreszahl, dessen Entstehung in's Jahr 1418 setzen will, behauptet eine andere Partei aus kostümlichen und kunstgeschichtlichen Gründen, er gehöre der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, und in der (mit lateinischen Lettern ausgedrückten) Jahreszahl fehle einfach ein L und sie bedeute also 1468; dem h. Christof von 1423 im Besitze des Lord Spencer gebühre allein der Ruhm, der älteste (datirte) Holzschnitt zu sein, eine Ansicht, der stets der größere Theil der Forscher angehörte. Neuerdings bemüht sich nun Ruelens, die Madonna der Brüsseler Bibliothek wieder zu Ehren zu bringen, nicht mit besonderem Glücke und überzeugenden Gründen; wir glauben, es hat ihn bei seiner Arbeit mehr der Patriotismus geleitet, seinem Vaterlande (Niederlande) ein Zeugniß der frühesten Ausübung der weltgestaltenden Erfindung der Druckkunst zu erobern, als der vorurtheilsfreie Blick eines Kunstkenners, wie er es sonst ist. Läge die Madonna undatirt vor, so möchte es wohl Niemanden geben, der sie jenseits des Jahres 1450 setzen würde. Eine Jahreszahl allein, die, auch gut leserlich, leicht fehlerhaft sein kann, vermag gegen kunstgeschichtliche Gründe nicht in die Wagschale zu fallen. Der h. Christof von 1423 wäre auch ohne Jahreszahl einer der ältesten Holzschnitte, und diese wird auch nur für richtig gehalten, weil Kunststil und Datirung des Blattes keinen Widerspruch dagegen erheben.

Auf den interessanten Inhalt der übrigen Hefte kommen wir vielleicht gelegentlich zurück.

F. L . . . n.

---

4. **Bilder aus dem Thiergarten.** Nach der Natur photographirt von Dr. H. Vogel. Berlin. Louis Gerschel's Verlagsbuchhandlung. 1866.

A. W. Neben trefflicher technischer Durchführung zeichnet namentlich ein feiner künstlerischer Sinn, der überall Standpunkt und Beleuchtung richtig wählen ließ, diese Bilder aus dem Berliner Thiergarten aus. Scharf und genau giebt die Photographie in diesen Ansichten mit prachtvollen Baumgruppen und stillen schattigen Wasserpartien alle, auch die zartesten Einzelheiten. In solcher Wiedergabe des Kleinlebens in der Natur kann die Photographie der heutigen Landschaftsmalerei, die ja oft zu sehr auf derartigen Effekt hinarbeitet, manche Lehre geben, namentlich wo es darauf ankommt heimatliche Gegenden zu schildern. Die zehn Blätter geben einen Blick auf den Hofjäger, die Löwenbrück, und eine Partie am Schafgraben — gerade diese beiden sehr schön mit prachtvollen Baumgruppen, — das Königsdenkmal, eine malerisch gelegene Brücke in der Nähe, zwei Ansichten aus der Gegend der Rousseau-Insel, drei andere in der Nähe vom Schloß Bellevue und vom großen Stern, theils bei Abendbeleuchtung, theils bei scharf einfallendem Sonnenlicht. In manchen dieser Ansichten haben wir wahrhaft stimmungsvolle Bilder vor uns.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

AESTAS

H. Wislicenus inv. W. Unger sculps.

Der Sommer.

Zeitschrift f. bild. Kunst II Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Hermann Wislicenus.

Mit zwei Abbildungen.

In unserer Zeit, die jedes Talent mit einem ungewissen Ungestüm herausfordert und zur Wirkung drängt, wird Wenigen gegönnt, sich ruhig und stetig aus dem Kerne ihrer Natur heraus zu entwickeln. Wo es geschieht, ist es in der Regel weit mehr das Verdienst des Einzelnen, als die Gunst des Glückes; zumal beim Künstler. Ihn trifft es am härtesten, daß er nicht mehr außerhalb der Betrachtung menschlichen Schaffens steht, die ihre Urtheile den Anforderungen praktischer und öffentlicher Wirksamkeit entnimmt. Viel allein zu sein, ohne mißverstanden zu werden, wird ihm schwer gemacht, denn es gilt nur, was sich beweist, und unter dieser Erfahrung leidet bei empfindsamen Naturen die Freudigkeit, ihres Schaffens im Vereine zu genießen und sich in lebendige Beziehung zur Gegenwart zu setzen. Und doch ist alle Menschenarbeit, auch die idealste, gesellig wie der Mensch selber und bedarf um ihrer selbst willen der Uebereinstimmung. Das Wort des Dichters wirbt um Echo in der andern Brust; es würde verschwiegen bleiben, wäre es nicht entstanden als stilles Zwiegespräch mit einer Gemeinde, die der Schaffende sich geformt hat und die er dann mit dem Organe seines Geschöpfes in der Wirklichkeit sucht. Ebenso beim bildenden Künstler. Aber zunächst muß er streben, in seinen Leistungen mit sich selbst übereinzustimmen. Denn keine Verwerfung und keine Anerkennung vermag das Lob oder den Tadel umzustoßen, den der rechtschaffen Strebende sich selber giebt. Dem

quälenden, irremachenden Zwiespalt zwischen eigenem und fremdem Urtheil und dem unfruchtbaren Trotz, der nur zu leicht die Folge ist, entgeht er am sichersten, wenn er es über sich gewinnt, in der Zeit des Lernens sparsam zu sein mit öffentlicher Kundgebung. Denn alle Oeffentlichkeit hat für den Anfänger etwas Verführerisches; unmerklich wird er mit seinen guten und oft genug auch mit seinen schlechten Kräften in ihren Dienst gezogen und verliert über dem Reiz der Wirkung auf Andere die Fähigkeit, auf sich selber zu sehen und seine Persönlichkeit zur Reife zu bringen.

Uns Deutsche benachtheiligt überdieß in diesem Punkte die Erziehung. Ganz abweichend von unserem sonstigen Verhalten zum öffentlichen Leben und zu den Pflichten gegen das Gemeinwesen pflegen wir die Ausbildung der Einzelnen gewöhnlich mit äußerster Oekonomie auf das Berufsfach zu beschränken. Nicht blos lehrhaftes Eingreifen, sondern völliges Aufgehen in praktischer Arbeit wird von der Mehrzahl unserer Jünglinge als unerläßlich gefordert. Während bei anderen Nationen fast in jedem Stande dem Anfänger Ungebundenheit und Selbstbestimmung gelassen wird, ist es bei uns nur das Universitäts- und das Akademieleben, das freie Wahl der Bildungsmittel gestattet. Hier aber ist gewöhnlich wieder der Freiheit zu viel, das Willkürleben der Musensöhne und die Tagelöhnermühsal anderer Gattungen Lehrlinge befördert frühzeitig einen ungesunden Abstand der Ideal- und der Real-Bildung; daher wieder im Verhältnisse des Künstlers zur Zeitgenossenschaft der Mangel des nothwendigen Wechselverkehrs mit dem Handwerk und mit den praktischen Bedürfnissen und Anschauungen des modernen Lebens. Der erste Jugendmuth gefällt sich freilich in solcher Ausnahmeexistenz, aber der tüchtigen Natur wird allmählig bange bei ihrer Gottähnlichkeit, und es folgt eine Zeit einsamen Kampfes mit sich selber, der bei ungünstiger Lebenslage oft den Sonderling erzeugt, aber nur selten zu der Läuterung des Strebens und der Ausbildung der Kräfte führt, die dem Künstler die würdige Stätte unter den Zeitgenossen bereitet.

Hermann Wislicenus gehört zu den Siegern in diesem Kampf. Als jüngerer würdiger Nachfolger unserer neuen deutschen Meister hat er durch treuen, von äußerer Ungunst ungetrübten Eifer im Dienste seiner Ideale das Anrecht auf liebevolle Anerkennung der Nation erworben, für die er schafft und gestaltend lebt, auch wenn ihm Nichts ferner liegt, als nach Volksthümlichkeit im gewöhnlichen Sinne zu geizen. Seine ganze Natur charakterisirt ihn vielmehr als Einen der Stillen im Lande; ohne Lärm, ohne Ansprüche, keusch und frei dem Antrieb seiner Begeisterung folgend, kennt er nur den einen Stolz, den Besten seiner Zeit genug zu thun. Sind bisher auch nur wenige seiner Arbeiten über den Kreis seiner geistigen Nachbarschaft hinaus bekannt geworden, so ist die Schätzung, die er hier erfährt, um so intensiver, und auf die Dauer werden zuverlässig auch alle guten Elemente unseres modernen Kunstpublikums der herzgewinnenden Wirkung inne werden, die das Idiom seiner künstlerischen Formensprache auf die ausübt, denen es näher vertraut ist.

Die beiden Kompositionen, die wir hier mittheilen, sind gewiß geeignet, sich ohne Weiteres beim Betrachter einzugrüßen, aber wir sind gewohnt, bei allen neuen Erscheinungen der bildenden Kunst sozusagen nach dem Paß zu fragen, der ausweist, auf welchem Wege der Künstler dahin gelangt ist.

Die nachfolgenden Notizen beabsichtigen nicht viel mehr als äußerliche Stationen dieses Weges zu bezeichnen. Wislicenus' bisheriger Lebensgang ist bald erzählt. Aus einfacher unbemittelter Bürgerfamilie stammend, hat er früh die Sorge des Daseins kennen gelernt und sie auch oft empfunden, aber gedemüthigt hat sie ihn niemals; in solcher Lage befestigt sich der Stolz der Bedürfnißlosigkeit, der so Viele unserer Besten auszeichnet, und die Unabhängigkeit des Geistes und der Sinne, die inmitten der Fülle und der Be-

quemlichkeit schwer bewahrt wird. Die Zurückgezogenheit aber, auch wenn sie Gebot der Lebenslage ist, erleichtert dem Künstler, der große und eigenthümliche Gedanken in der Brust trägt, die in unserer zerstreuenden Gegenwart doppelt werthvolle Sammlung und Zubereitung auf große Zwecke. Schon durch seine vorwiegend contemplative Natur war es Wislicenus geboten, die Fühlfäden seiner Seele mit einer gewissen Schüchternheit nach wahlverwandten Elementen in der umgebenden Welt auszustrecken und die Entbehrungen, die ihm auferlegt wurden, ertrug er, dank seiner Gemüthsbegabung, ohne Groll.

In seiner Heimatstadt Eisenach — dort ist Wislicenus 1825 als Sohn eines Arztes geboren — erhielt er den ersten Zeichenunterricht durch Professor Müller, einen Lehrer, bei welchem der Mangel des höheren Talentes durch einfach tüchtigen Sinn ersetzt war, der die Schüler mit dem, was zunächst das Heilsamste ist, mit Pietät und mit Ernst zur Sache erfüllte. Siebzehn Jahre alt ging er dann nach Dresden, machte den Akademiekursus durch und schloß sich darauf enger an Bendemann an. Als aber Schnorr nach Dresden kam, zog es ihn unwiderstehlich in dessen Nähe, und sein von Haus aus auf schlichte Klarheit und Großartigkeit der Formgebung angelegter Sinn fand in den Anregungen, die ihm nun zu Theil wurden, die ersehnte Nahrung. Bald entstand unter diesem Einflusse eine Arbeit, welche die hochgespannten Erwartungen, die man von dem ernsten Jüngling hegte, überraschend befriedigte. Vor dem Karton seiner „Abundantia und Miseria"*) lernte er Cornelius kennen und die Ermunterung, welche Wislicenus durch den gefeierten Meister erhielt, war darnach angethan, ihn in dem Glauben an seinen Beruf für immer zu befestigen. Dazu kam die andere Auszeichnung, daß die Lindenau-Stiftung in Dresden die Ausführung in Oel bei ihm bestellte. Unter den Leistungen der jüngeren Künstlergeneration, welche die bekanntlich in den oberen Räumen des Dresdener Museums aufgestellte Sammlung der genannten Stiftung umfaßt, gebührt diesem Gemälde ohne Frage eine hervorragende, wenn nicht die erste Stelle. Edelste Einfachheit in der äußeren und inneren Anordnung der Komposition, tief ergreifende Formenphysiognomik der Gruppen und sattes, durchweg geschmackvolles Kolorit machen dieses Erstlingswerk, das in seiner ganzen künstlerischen Intention stilvolle Hoheit trägt, der warmen Anerkennung würdig, welche die Meister ihm einmüthig spenden. Dem Künstler trug es den schönsten Lohn dadurch, daß es Veranlassung zur Studienreise nach Italien wurde. Gerade damals kam sein kunstsinniger Landesherr, der Großherzog Karl Alexander, nach Dresden. Die schöne Liberalität, mit welcher der Fürst auch die in der Ferne sich auszeichnenden Landeskinder zu unterstützen bestrebt ist, bestimmte ihn, den trefflichen jungen Künstler mit Mitteln zum Aufenthalte in Rom auszurüsten. 1854 verließ Wislicenus Dresden, von der frohen Ueberzeugung gehoben, daß die Fülle der Eindrücke Italiens und die unerschöpflichen künstlerischen Bildungsquellen, die dort sprudeln, sein von Natur nicht leichtflüssiges Talent zu vollerem und lebendigerem Pulsschlag steigern würden. Aber eine schmerzliche Wahrnehmung stellte sich ein: — Rom wirkte fast entgegengesetzt auf ihn. Er theilte hier die Erfahrung, die, so bitter sie ist, gerade vielen der Besten unter den Deutschen in Rom unerspart bleibt. Während Andere, mit geringerem Talent, aber mit dem holden Leichtsinn der Aneignung ausgestattet, lustig und erfolggewiß in der reichen Welt schwelgten, fühlte er sich beängstigt und unfrei; statt ihn zu flottem Strebensmuthe zu beflügeln, drückte ihn dieses herrliche Neue enger in die ursprüngliche Hülle seines Wesens zurück, und als wenn die Bangigkeit, sich selber zu verlieren, sein ganzes Streben beherrschte, stehen seine ersten römischen Arbeiten fast durchaus hinter dem bisher Geleiste-

*) Derselbe befindet sich in der Kartonsammlung des Leipziger Museums.

ten zurück, wie die Knospe hinter der Blume. Er sah sich auf das Maß seiner anfänglichen Produktionsweise zurückgeschreckt; Herbigkeit und Härte traten überraschend hervor. Das wenigstens war der Eindruck, den sein großes Bild „Die heilige Elisabeth, Almosen spendend" auf Alle machte, die seiner Entwickelung mit Aufmerksamkeit gefolgt waren.

Um jene seltsame, aber keineswegs vereinzelte psychologische Erscheinung zu erklären, genügt es nicht, auf den Einfluß von Cornelius hinzuweisen, mit welchem unser Künstler damals in innigem Verkehr stand. Wislicenus hatte bereits bewiesen und zeigte später immer bedeutender, welch bestimmter eigenthümlicher Gehalt ihm die Seele ausfüllte; auch war sein persönliches Naturell keineswegs anempfinderisch, so daß er etwa über dem Ehrgeiz, dem Großen nachzustreben, sich selber preisgegeben hätte. Nie vermochte er sich das Erstrebenswerthe anders, als mit selbständigen Organen anzueignen. Und dieser Zug eben war es, wie wir glauben, der jetzt zu einer Forderung des Charakters gesteigert, ihm eine Unruhe bereitete, die Manchem vor ihm das Selbstvertrauen auf immer gebrochen hat. Denn bei allen Geistern von kräftiger Originalität fordert die erste Begegnung auch mit dem Herrlichsten im Stillen den Trotz der Individualität heraus. Kampf ist ja fast immer die Form menschlicher Vervollkommnung; so dürfen derartige Wahrnehmungen, wie wir sie hier beim Künstler andeuten, als symbolisch gelten für den Schritt, den der Ringer zurückthut, um in gesteigerter Spannung seiner Sehnen den Anprall zu erwarten. Nur in Einem menschlichen Verhältnisse löst sich dieser Zwiespalt zwischen dem Stolz, sich selber zu behalten, und der Sehnsucht, sich völlig dahinzugeben, ohne Rest in Entzücken auf; vielleicht würde unserem Künstler gerade bei seiner tiefen Natur der Schmerz jener elementaren Gemüthserschütterung auf lange Zeit die Lust des Schaffens vergällt haben, wäre ihm nicht jetzt bei seiner Heimkehr ein treues Weib zur Seite getreten. Denn die Gewißheit, geliebt zu sein, löst solche Räthsel der Menschenbrust oft leichter und völliger, als der eigentliche Kampf, sie bringt lebendig zum Bewußtsein, daß Liebe die einzige Waffe ist, uns des übermächtig Hohen zu erwehren, ohne von ihm erdrückt zu werden.

So gab auch unserem Künstler der Friede eines beglückenden Heimwesens nicht blos die alte Kraft zurück, sondern ließ allmälig die Wirkungen Italiens in organischem Wachsthum erkennbar werden. Mühevoll freilich arbeitete er sich anfangs empor, hin und wieder war ihm Mißlingen nicht erspart; ein großes Oelgemälde im Weimarer Schloß: „die Nacht mit ihrem Gefolge" darstellend, erfreut durch den Adel der Gestaltung, aber klare Farbengebung ist hier noch nicht erreicht; bei weitem mehr spricht sich die Harmonie der Fähigkeiten in einem um dieselbe Zeit — seit 1857 — gemalten Bilde der „Charitas" aus (ebenfalls in Weimar, nachmals öfter wiederholt), und für den genialen Schwung seiner Kompositionsweise ist das große Oelgemälde „die Phantasie von den Traumgöttern emporgetragen", welches Freiherr von Schack in München, der großgesinnte Förderer der Künste, bei ihm bestellte, besonders charakteristisch. In diese Zeit gehört auch die allegorische Gruppe des „Sommers", die wir hier vorlegen. Sie giebt in kleinem Raume einen bezeichnenden Begriff von der Welt der Idealgebilde, in welcher Wislicenus heimisch, und von der Vortragsweise, die ihm eigenthümlich ist. Welchen Stoff er auch behandelt, seine Phantasie weiß stets Größe und Anmuth auf das sinnigste zu verbinden und den Beschauer in die holde Träumerei eines Zustands zu versenken, in dem wir schauend zu schaffen meinen; denn wir verlieren die Empfindung nicht, daß seine Gebilde aus traulicher Nähe der Wirklichkeit stammen, aus der sie zu ewigem Dasein in reiner Schönheit emporgeläutert sind. Von der Mühsal des Erzeugers, so groß sie auch sei, bleibt keine Spur zurück.

Schon die vorliegende Komposition deutet hinreichend an, daß der freie Antrieb der Befähigung Wislicenus zur monumentalen Malerei hinweist. Er betheiligte sich daher vor

einigen Jahren bei der Konkurrenz zur Dekoration der Leipziger Museums-Loggia. Zum Gegenstand war die Prometheus-Mythe gewählt; aber da bei den Dimensionen jenes Raumes die malerische Benutzung der unteren Wandflächen sich nicht zu empfehlen schien, wurden seine Entwürfe trotz der verdienten Anerkennung, welche sie fanden, nicht zur Ausführung bestimmt. Bald darnach schrieb die Göthe-Stiftung in Weimar ihren Preis für eine Darstellung zeichnender Künste aus, welche den „Kampf des Menschen mit dem Elemente" zum Sujet haben sollte, und auf diesen Anlaß schuf Wislicenus den großen Karton, dem von den erlesenen Preisrichtern, unter denen sich die ersten Künstler der Gegenwart befanden, einstimmig die Palme zuerkannt ward. In diesem Werke kam die ganze Eigenthümlichkeit seines Idealstrebens und die volle Potenz seiner Fähigkeiten auf das überzeugendste zum Ausdruck. Dargestellt war der Sieg des Ewig-Menschlichen, wie es die griechische Mythe in der olympischen Weltordnung aufbaut, über die elementarischen Gewalten der Titanen und Giganten; inmitten Deukalion, der letzte des ersten und der erste des neuen Menschengeschlechtes; um ihn der Sturz der finsteren Dämonen; unter ihm Scenen aus der Heroensage, die Huld der Götter gegen menschliche Tugend und Tapferkeit versinnbildend; über ihm der siegprangende Vater Zeus in der Versammlung der seligen Götter: Alles nach strenger architektonischer Ordnung auf Wandflächen, Predellen und Lünetten vertheilt, — ein herrliches Ganze voll Harmonie der Anmuth und Kraft. Es konnte nicht fehlen, dieses hervorragende Werk mußte dem Urheber eine neue bedeutende Bahn erschließen. Nicht lange, und der Erfolg zeigte sich praktisch in der erwünschtesten Weise. Durch den Besitzer des ehemals Härtel'schen, sogenannten „römischen Hauses" in Leipzig, Herrn Dr. Friederici, erhielt Wislicenus den Auftrag, die Deckenräume eines großen Saales — — desselben, für welchen vor 35 Jahren die Entwürfe Genelli's, seines gefeierten Freundes, bestimmt gewesen waren — und außerdem das Treppenhaus mit Fresken zu schmücken; dort soll ein Cyklus von Darstellungen auf den Lünetten und Schildbögen das Leben des Herkules und der Psyche, im Mittelfeld das Göttermahl und die Apotheose des Herkules schildern, für den anderen Raum sind Brutus' Urtheil und Cornelia mit ihren Kindern, den Gracchen, bestimmt. Die Kartons sind zum größten Theil vollendet und wenn diese Zeilen gelesen werden, wird der Künstler, welchem kürzlich auch eine Professur an der weimarischen Kunstschule anvertraut worden ist, die Ausführung an Ort und Stelle begonnen haben. Mit der Technik sich vertraut zu machen, fand er vor einigen Jahren Gelegenheit, als er in der Fürstengruft zu Weimar die Evangelisten al fresco malte. — Eingehender über jene bedeutenden Arbeiten zu berichten, muß sonach vorbehalten bleiben, aber indem wir dem Künstler unser Willkommen in Leipzig zurufen, geschieht es in der Ueberzeugung, daß, wenn erst Schöpfungen wie die, welche er jetzt vollendet, zu den Zeitgenossen reden, der Sinn der Humoreske, die über diesen Zeilen steht, an ihm Erfüllung finden wird, indem das Publikum der Beschauer, dem Geflüster seiner Kunst selber lauschend nicht mehr den Kenner fürchtet, der ihre Vertraulichkeit stören mag. Die vierte Figur im Bunde aber wird hoffentlich nicht müssige Zuschauerin bleiben sollen, sondern in Tönen den schönen Bund verkünden, den die Seele unseres Volkes mit den Erlesenen schließt, aus deren Gebilden das Priesterthum der Geistesschönheit spricht, die in Goethe's Iphigenia ihren höchsten poetischen Ausdruck findet.

Leipzig, 1. Juni 1867. M. J.

Ferdinand Pauwels.

Mit Abbildung.

Gegen das Ende der vierziger Jahre hatte sich in Antwerpen ein kleiner Kreis von strebsamen Schülern der dortigen Akademie in dem Vorhaben vereinigt, die klassischen Dichter des Alterthums durch gemeinsame Lektüre an freien Abenden genauer kennen zu lernen und sich an ihren Schönheiten zu erfreuen. Geeignete Stellen boten Veranlassung zur Uebung in künstlerischer Komposition und über die gelieferten Arbeiten wurde eine gegenseitige strenge Kritik gehandhabt. Neben diesen Bestrebungen aber waren es auch die Meisterwerke deutscher Kunst, soweit dieselben in Nachbildungen durch Stich und Lithographie zu erlangen waren, denen der kleine Kreis seine Aufmerksamkeit zuwandte, und ein Versenken in die Werke jener Meister, welchen die Kunst im Beginn unseres Jahrhunderts ihre Wiedergeburt in Deutschland zu verdanken hatte, mußte einen um so größeren Reiz auf die jugendlichen Gemüther üben, als die auf der Antwerpener Akademie damals vorherrschende Richtung mit der in jenen Werken vertretenen sich nicht in Uebereinstimmung befand.

Ein merklicher Einfluß so ernster und eingehender Studien auf die Entwicklung der jungen Künstler, welche denselben oblagen, konnte selbstverständlich nicht ausbleiben. Unter ihnen war es namentlich Ferdinand Pauwels, in dessen Leistungen sich derselbe in überraschender Weise bemerkbar machte, ja in ihm wurde damals jener Keim der Liebe zur deutschen Kunst erweckt und genährt, die ihn schon in früheren Jahren für längere Zeit

nach Deutschland führte und ihn später einer ihm daselbst gebotenen Stellung einer gleich ehrenvollen Position in seinem Vaterlande den Vorzug geben ließ.

Ferdinand Pauwels ist im Jahre 1830 in der Nähe von Antwerpen geboren und besuchte die dortige Akademie schon von seinem zwölften Jahre an, indem er von 1842—1850 die einzelnen Klassen derselben durchmachte. Seine hauptsächlichste Ausbildung erhielt er durch den damaligen Direktor Wappers, in dessen Atelier er eintrat. Das erste Gemälde, welches von Pauwels im Jahre 1851 auf der Ausstellung in Brüssel vor die Oeffentlichkeit gelangte, gab bereits ein Zeugniß seines bedeutenden Talentes und der großen Fortschritte, die er während seiner Studienzeit gemacht. Es behandelte die letzte Zusammenkunft Balduin's I. von Konstantinopel (gest. 1206) mit seiner Tochter Johanna. Auch das zweite Gemälde „Trappisten-Gottesdienst in der Abtei Westmalle" fand die verdiente Anerkennung, ein durchgreifender Erfolg aber wurde ihm erst durch sein 1852 vollendetes Bild „Coriolan, von den Thränen seiner Mutter bewegt", zu Theil, für welches er den Preis eines Reisestipendiums nach Italien aus den Händen des Königs empfing.

In einem Alter von 22 Jahren begab sich Pauwels über Paris nach Rom und verweilte daselbst bis zum Jahre 1857. Das erste Bild welches er dort vollendete, zeigte „Deborah als Richterin" nach dem alten Testament. Sie hat soeben das Todesurtheil über eine Ehebrecherin ausgesprochen. Aufschreiend wirft sich die Schuldige an die Brust ihres Gatten, dessen Mitleid sie anfleht. Unschlüssig, ob er sein Weib verdammen oder ihr verzeihen soll, erscheint er in der Erregung eines letzten Gefühls von Liebe, während zwei Kinder verwundert zur Mutter emporblicken. Im Hintergrunde sieht man die Israeliten bereit die Verbrecherin zu steinigen. Das Gemälde, welchem hauptsächlich durch die Einfachheit und Schönheit der Komposition allgemeine Anerkennung zu Theil wurde, gelangte in den Besitz des Herzogs von Brabant. Diesem folgte ein anderes Gemälde biblischen Inhalts in „Ripza, der Tochter Ajas, aus dem Buche Samuelis" und bald darauf wurden „das Wunder der heiligen Eugenie", und „die Berufung der heiligen Clara" (1859 in Gent ausgestellt,) mit Beifall begrüßt. Als dasjenige Werk aber, in welchem sich in entschiedenster Weise die Richtung aussprach, in der er später so Bedeutendes leisten sollte, ist sein 1860 vollendetes Bild, „die Wittwe des Jakob von Artevelde" zu bezeichnen. Der belgische Kritiker A. Siret sagt von ihm, es sei Alles im Zusammenhang der Handlung und füge sich zu einem Ganzen, in dem Jedes den Platz fülle, den seine Bedeutung ihm anweise. Vollendet und klar sei es erfaßt, und er schätze sein Vaterland glücklich, daß die Regierung es als ein Gemeingut für Alle erworben habe. Schon im darauf folgenden Jahre errang Pauwels auf der Antwerpner Ausstellung durch seine „Verbannten des Herzogs Alba", einen neuen glänzenden Erfolg; denn neben der einstimmigen Anerkennung aller damals dort versammelten Mitglieder des Künstler-Kongresses erwarb es ihm den belgischen Leopoldsorden und wurde Veranlassung eines vom Großherzog von Sachsen an ihn ergangenen Rufes, eine Professur der Historienmalerei an der Kunstschule zu Weimar zu übernehmen, welchem er zu Anfang des Jahres 1862 Folge leistete.

Neben einer erfolgreichen Lehrthätigkeit, die er seitdem entfaltete, hat er von Jahr zu Jahr eine Reihe von Werken in's Leben gerufen, welche seinen künstlerischen Ruf mehr und mehr erweitert und befestigt haben. In Folge seines 1862 vollendeten Gemäldes: „die Wiederherstellung der Ehre Levyn Pyn's, Bürgermeister's von Gent, im Jahre 1541" wurde ihm vom Großherzog von Weimar das Ritterkreuz des Falkenordens verliehen.

Von 1863—1864 gelangte ein ergreifendes Bild: „Die Rückkehr der Verbannten des Herzogs Alba nach Antwerpen" von ihm zur Vollendung, und bis gegen Ende des Jahres 1864 führte er einen vom verstorbenen König Max von Bayern erhaltenen Auftrag in

dem großen figurenreichen Gemälde, „Empfang der Deputation des Dogen von Genua bei Ludwig XIV." aus.

Im folgenden Jahre vollendete Pauwels abermals ein größeres historisches Bild, welches für eine belgische Gemäldegalerie erworben wurde. Es zeigt die Deputation der Genter Bürger, welche 1388 mit Philipp dem Kühnen über die Unterwerfung ihrer Stadt unterhandeln sollte, sich aber entschieden weigerte, vor dem Fürsten auf die Kniee zu fallen, wie er es verlangte. Da Philipp darüber in Zorn gerieth, wußte Herzog Albert von Bayern, Graf von Hennegau, welcher das Unglück eines fortgesetzten Krieges fürchtete, den Frieden dadurch zu vermitteln, daß auf seine Veranlassung die Herzogin von Brabant und die Gräfin von Nevers sich ihrem Schwiegervater zu Füßen warfen, um für die Genter um Gnade zu bitten. Philipp's Gemahlin, Margarethe von Flandern folgte, als sie dies sah, ihrem Beispiel, und dieses ist der Moment, welchen der Künstler gewählt hat, um auf der einen Seite die ruhig und furchtlos harrende Gruppe der Genter, auf der andern das von wechselnden Gefühlen bewegte Gefolge Philipp's und in der Mitte den zornigen Fürsten, zu seinen Füßen die Frauengestalten, darzustellen.

Das letzte Gemälde, welches Pauwels im Laufe des vorigen Jahres vollendete, ein historisches Genrebild, ist seinem Inhalt nach der niederländischen Geschichte entnommen, der Moment aber, welcher uns durch seine Darstellung fesselt und in dem unserm heutigen Hefte beigefügten Holzschnitt wiedergegeben erscheint, verdankt der Phantasie des Künstlers seine Entstehung. Kervyn von Lettenhoven erzählt in seiner „Geschichte von Flandern", daß im 14. Jahrhundert, trotz der langen Kriege zwischen Frankreich und England, Flandern unter den weisen Maßregeln eines Jakob von Artevelde nicht aufgehört habe, zu blühen und seine Grundmacht zu befestigen. Der König von England, Eduard III., begriff die Vortheile einer Allianz mit den flämischen Gemeinden sehr wohl und veröffentlichte in Gent ein Manifest vom 8. Februar 1339, durch welches er sich verpflichtete, die Freiheiten und Gebräuche der Gemeinden wiederherzustellen und zu unterstützen. Während der König in London dies durch das Parlament zur Geltung zu bringen suchte, war seine Gemahlin, eine Prinzessin Philippine von Hennegau, in Gent, in der Abtei von St. Peter zurückgeblieben, von wo aus sie oft am frühen Morgen Ausflüge in diejenigen Stadttheile machte, deren Wohlstand durch die vorhergehenden Kriege zerstört worden war und wo sie Gelegenheit fand, das Elend der Wittwen und Waisen zu lindern.

An diese allgemeine Mittheilung sich anlehnend, zeigt uns Pauwels in seinem Gemälde die Königin, wie sie von nur wenigem Gefolge begleitet in früher winterlicher Morgenstunde in einer der entlegenen Gassen Gent's den Armen ihre persönliche Hülfe zu Theil werden läßt. In einer von Schnee bedeckten Architektur, über deren Mauern und Dächern das erste Frühroth sichtbar wird, erscheint die Fürstin, das entblößte und vom Froste halb erstarrte Kind einer am Wege liegenden Verlorenen und Verlassenen emporhebend, um es in ihren Armen zu bergen. Während die eine der sie begleitenden Damen beschäftigt ist, das gerettete Wesen mit dem schützenden Purpur der Prinzessin zu umhüllen, schaut die andere ihre Hände faltend mit wehmüthigem Blick empor, dem Himmel dankend für die Rettung der Verlorenen durch die milde Hand ihrer Fürstin.

Das Gemälde, in der Behandlung der Farbe von wohlthuendster Einfachheit und ernster Haltung, sowie im höchsten Grade fesselnd durch seine Charakteristik und die Gegensätze, welche in ihm zur Geltung gebracht sind, hat sich unter dem Pinsel des Künstlers zu einem rührenden Gedicht gestaltet, von dessen ergreifender Wirkung unsere Nachbildung wenigstens einen annähernden Begriff zu geben vermag.

O. v. Schorn.

Königin Philippine von England, den Armen in Gent Hülfe spendend.

Oelgemälde von Ferdinand Pauwels.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Betrachtungen über Dr. H. Riegel's Buch: „Cornelius, der Meister der deutschen Malerei".

Von **A. Teichlein.**

II.

Wir stehen jetzt vor der Ludwigskirche und dem Campo santo. Bekennen müssen wir, daß uns die Lektüre dieser zweiten größeren Hälfte unseres Buches stellenweise etwas schwer geworden ist. Dies wird indeß wohl unsere Schuld sein. Jedenfalls kann der Verfasser für sich geltend machen, daß es die Sache selbst mit sich bringe, wenn jetzt mehr und mehr Ideen über Ideen, und zwar confessionelle, theologische, philosophische Ideen übereinander gehäuft werden. Etwas weniger Riegel'sche Ideen und desto mehr Thatsächliches von Cornelius hätte überhaupt dem Buche nicht geschadet. Was aber den Meister selbst anbelangt, der von nun an fast ausschließlich sich im christlichen Ideenkreise bewegt, so ist es allerdings wahr geworden, daß jene „zwölf Jahre Alterthum", die das Glyptothekwerk erheischte, sichtlich auch seinem späteren Wirken zu statten gekommen sind. Er ist wirklich weder in der katholischen Ludwigskirche „schwächlich-pietistisch", noch im Domhof „kränklich-mystisch" geworden. Fassen wir aber die vorwiegende Gedankenhaftigkeit des Meisters cyklischer Komposition in's Auge, welche sich schon in der Glyptothek aussprach, so versteht sich freilich von selbst, daß er die christliche Stoffwelt von ihrer ideellsten, spiritualistischesten Seite auffassen mußte. Cornelius, von Natur aus dem Dante verwandt, von Rom her mit ihm vertraut, konnte seine Divina commedia für den Campo santo nur im Geiste des Dante dichten. Dieser aber hatte zwar auch nichts Kränkliches an sich, aber nichts desto weniger hüllt sich sein freier und kühner Geist in mystische Formen, und ein Mystiker im Sinne des Dante ist auch Cornelius auf christlichem Boden geworden; dies räumt auch Riegel ein. Daß der Biograph die Berliner Epoche für die „eigentlich klassische" erklärt und zwar aus dem Grunde, weil Cornelius im Campo santo die klassische Form für die christlichen Ideen gefunden habe, wurde bereits angemerkt. Um den Begriff seiner Ansicht zu vervollständigen, genügt es, in stofflicher Hinsicht folgende zwei Sätze beizufügen. S. 152 sagt er: „Die christlichen Stoffe seien eben doch unabweislich das höchste Ziel der Kunst", und S. 186 wird diese Annahme dadurch motivirt, „daß sie die höchsten Ideen der Menschheit versinnlichen" (Gott, Freiheit, Unsterblichkeit). Wir begnügen uns mit der Bemerkung, daß auch uns die christlichen Stoffe, insbesondere die biblischen, schon darum zu den glücklichsten Vorwürfen zu zählen scheinen, weil auch sie, ähnlich der griechischen Mythologie, eine gewisse Ausgestaltung des Ideengehaltes erlangt haben und den Künstler sich an einer „fertigen Welt" versuchen heißen, was immer die mannigfachsten Vortheile hat. Eben diese Ausgestaltung haben nun aber die biblischen Stoffe zum guten Theil durch die älteren Künstler selbst erlangt, indem sie sich unter ihren Händen mit einer fast an die Fortbildung antiker Göttertypen erinnernden Stetigkeit zu immer größerer ideeller Bestimmtheit und idealer Vollendung zugleich erhoben. Was auf diese Weise von Cimabue und Giotto bis Raffael und Michelangelo geschaffen wurde, und was z. B. — namentlich in Bezug auf den Ausdruck reinmenschlichen Gehaltes — im Abendmahl des Lionardo da Vinci eine höchste Höhe erreicht hat, möchte man wohl so ungefähr als die klassische Form christlicher Ideen bezeichnen dürfen. Nun soll aber doch die eigentlich klassische Form für die höchsten christlichen Ideen erst von Cornelius erfunden sein. Was Riegel hiermit meint, verstehen wir ganz gut:

> „Es ist dies (sagt er S. 275), daß der Künstler zu Ideen durchdringt, daß er nicht mehr einzelne Wesen und Scenen als solche darstellt, sondern daß er vielmehr, die ewigen Ideen empfindet, die hinter den Erscheinungen liegen, daß das von ihm geschaffene Kunstwerk sinnliches Pfand der unsichtbaren Ideen werde u. s. w."

Daß in Bezug auf ideentiefe Komposition die Kunst des Cornelius allerdings sondergleichen sei, haben wir niemals übersehen und bestreiten auch nicht, daß er im Domhof hierin eine Höhe erreicht haben mag die, wie Riegel sagt, „kein Maler irgend eines Volkes oder einer Zeit mit ihm theilt". Bei dem begeisterten Ausrufe: „Kaum Michelangelo vielleicht ist ihm hierin gleich" beginnt sich jedoch abermals der Widerspruchsgeist in uns zu regen und seiner Ansicht, daß Cornelius erst in den Berliner Arbeiten die klassische Form für die christlichen Ideen gefunden habe, stehen wir eben mit dem nämlichen Zweifel gegenüber, welchen wir im ersten bezüglich des neuen Fortschrittselementes als einen begründeten nachzuweisen suchten. Es genügt diesmal für unsere bereits ausgesprochenen Bedenken über die Gefahren der deutschen und zeitgemäßen Ideenvertiefung lediglich die Gegensätze kunstgeschichtlicher Thatsachen sprechen zu lassen. Cornelius in einem nahezu 84jährigen Leben rastloser Produktivität ist denn doch in erster Linie Komponist, Cyklendichter, Kartonzeichner geblieben. — Auch Michelangelo erreichte ein hohes Alter, aber er hat dafür das Gebiet aller drei bildenden Künste umspannt und sein langes Leben mit Meisterwerken einer jeden Kunst ausgefüllt. Raffael vollends — in seinem kurzen Dasein — hat Aehnliches geleistet und Zeit gefunden, neben seinen monumentalen Werken noch eine beträchtliche Reihe von Oelbildern von der Vollkommenheit seiner Madonnen und sogar nicht wenige klassische Bildnisse zu malen. — Woher haben diese Alten die Muße — wir meinen insbesondere die innere Ruhe — zu alledem genommen, von den dazu erforderlichen Studien gar nicht zu reden? Taschenspielerkünste eines Gauklers sind das nicht gewesen. Es scheint ihnen also doch in der That dabei eben jene echt künstlerische von der neudeutschen wesentlich verschiedene Denkungsart behülflich gewesen zu sein, welche „einzelne Wesen und Scenen" in möglichster Vollendung darzustellen mindestens für nichts Geringeres ansah, als die Konception monumentaler Cyklen, deren strengeinheitliche Gesammtgestaltung Cornelius dichterisch und architektonisch zu einer allerdings kolossalen Höhe, jedoch ein wenig auf Kosten des einzelnen Gemäldes und der einzelnen Wesen ausgebildet hat. — Alledem steht nun Riegel mit der Behauptung entgegen, Cornelius habe ja in den Kartons vom Domhof ganz unglaubliche Fortschritte auch in Bezug auf Formvollendung gemacht, und das dürfen wir nicht außer Acht lassen, er giebt auch Gründe. Einerseits soll Cornelius die klassische Form für die höchsten christlichen Ideen gleichsam im Zorn über die demüthigenden Widerwärtigkeiten seiner Berliner Existenz geschaffen haben. Nun dergleichen sähe allerdings dem „kleinen scharfen Mann mit den heißen Augen", wie Heine ihn zeichnet, nicht unähnlich, und daß ihn die Berliner Kritik jedenfalls nicht zu deprimiren vermocht hat, davon sind wir überzeugt. Anderseits soll aber seine englische Reise einen gewaltigen Aufschwung durch den Eindruck in ihm bewirkt haben, den die Original-Bildwerke des Parthenon und die Raffaelischen Kartons zu den Tapeten in ihm hinterließen, und der in der langen Zeit einsamer Betrachtung, welche seine damalige Augenkrankheit mit sich brachte, in ihm eine künstlerische Ueberzeugung habe reifen lassen, die dann mit einem Male wie eine Offenbarung zu seinem Bewußtsein gelangt sei. „Dies war die Einsicht, daß es nur ein höchstes Vorbild in der Kunst gäbe, die Werke des Phidias." — Wer wagt es, solchen Argumenten zu widersprechen? Jedenfalls haben wir zu große Hochachtung vor diesen immerhin „unsterblichen Werken eines Greisenalters", um ein absprechendes Urtheil laut werden zu lassen, etwa wohl gar aus doktrinärem Eigensinn, weil die Zustimmung zu den Riegel'schen Ausführungen unseren eigenen Anschauungen vom Charakter und Verlauf der ganzen cornelianischen Richtung widerstreitet. Dies sei ferne von uns! Die Berechtigung, den ungläubigen Thomas zu spielen, hat ihre Grenze, die uns dadurch gesetzt ist, daß wir uns als mit den Berliner Arbeiten nicht hinreichend vertraut bekennen müssen. Daß die berühmten Gruppen der Seligkeiten in den acht Nischen der Friedhofshalle zu dem Schönsten zählen, was Cornelius überhaupt geschaffen hat, bestreiten wir nicht, nur das könnte die Frage sein, ob sie wirklich noch schöner seien, als die besten seiner früheren Schöpfungen. Die volle Wucht der apokalyptischen Reiter habe ich lebhaft genug empfunden, als ich sie unter den preisgekrönten Werken der Pariser Weltausstellung 1855 zum erstenmale sah. Ueber den Eindruck, welchen mir „der Fall der großen Babylon, die Ausgießung der sieben Zornschalen u. s. w." auf der Münchener „internationalen" Ausstellung 1863 gemacht, habe ich mich in den Wiener „Recensionen" (Beiblatt zu Nr. 8 jenes Jahres) ausgesprochen. Sehr wohl entsinne ich mich auch noch des ersten Anblickes

der Entwürfe für den Camposanto, als Cornelius auf der Durchreise sie uns Münchenern im „goldenen Hahn“ aufgestellt hatte. Mehr noch als die großen symbolischen Kompositionen imponirte mir damals die Neuheit, durch welche Cornelius gerade an den am öftesten behandelten Gegenständen (z. B. Grablegung und Geburt) die Ursprünglichkeit seines Genius bewährt. Doch was wollen solche einzelne Bemerkungen sagen gegenüber einem so kolossalen Werk! Um mehr zu wagen müßte man aber die sämmtlichen Kartons im Original vor sich haben. Die Stiche geben einem gewissenhaften Betrachter keinen ganz zuverlässigen Anhalt. Und so kann denn an dieser Stelle nur Eines unsers Amtes sein, nämlich mit Riegel, mit Herman Grimm, mit Carriere und Melchior Meyr, mit jedem, der irgend seine Stimme in Sachen des Meisters erhoben hat, auf Alles das zu dringen, was der wachsenden Corneliusliteratur erst einen sicheren Boden bereiten muß.

Eine seltsamere Erscheinung hat wohl die Geschichte der Malerei bei keinem Volke und zu keiner Zeit aufzuweisen als diese ist, daß der gefeiertste Meister einer Nation zwanzig Jahre lang Karton zeichnet für ein Werk, das allem Anscheine nach niemals ausgeführt werden wird*). Da steht er, der unverwüstliche Mann, und zeichnet und zeichnet fort und fort an den Entwürfen für diesen berühmten Berliner Camposanto und vor seinen Augen liegt das kaum begonnene Bauwerk — als eine Ruine. Die Geschichte ist unerhört, doch hat sie auch etwas Großartiges, Fatalistisches! Es soll nicht anders sein, so scheint es, Cornelius der Dichter und Denker soll nur im Schattenrisse seiner Entwürfe, nur durch die Verheißung seines größten monumentalen Werkes unsterblich sein, die Ausführung soll fehlen. Eine Geschichte wie diese, das ist gewiß, konnte nur der deutschen Kunst begegnen, ist nur in Deutschland möglich. Was aber selbst in Deutschland nicht aller Orten möglich wäre, das ist in der „Weltstadt“ Berlin möglich geworden, daß man selbst die Kartons des Meisters, worunter sich die der Glyptothek befinden und deren Besitzer der preußische Staat ist, seit 25 Jahren in irgend einem Winkel aufgerollt liegen läßt. Ehre gebührt dem preußischen Abgeordnetenhause, das die Genehmigung der Nationalgalerie einem „erheblichen Anstande“ ausgesetzt erklärte, wenn die Kartons von Cornelius in derselben nicht aufgestellt werden könnten, worauf die Regierung betheuerte, daß sie Gelegenheit bieten werde, diesen Meisterwerken ein würdiges Unterkommen zu schaffen. Indeß dieses Bauwerk wird besten Falles noch Jahre in Anspruch nehmen; mittlerweile dauert der klägliche Zustand fort und Riegel versichert aus genauer Kenntniß der Sachlage aussprechen zu können: „man will nicht!“ daß es anders werde, und wiederholt: „man will nicht!“ Unter solchen Umständen wird denn der Wunsch um so lebhafter, daß uns die Werke des Meisters endlich durch eine würdige Gesammtausgabe wenigstens zugänglicher gemacht werden möchten. Auch dies freilich wäre eine schöne Aufgabe für den Staat und ein Nationalwerk in welchem man ein Zeichen seines deutschen Berufes geben könnte. Doch für dergleichen Dinge ist wohl jetzt keine Zeit, und so sei denn die Agitation für den Riegel'schen Vorschlag den Korrespondenten und Lesern unserer Zeitschrift bestens empfohlen: die Gründung einer „Cornelius-Gesellschaft“, welche entweder aus Aktionären, die das Unternehmen auf eigene Rechnung ausführen, oder aus Abonnenten mit festen Jahresbeiträgen bestehen könnte, die den Geschäftsbetrieb einem oder mehreren Verlegern anheimgeben. —

Wir kommen jetzt zur „Schlußbetrachtung“; nicht so fast zu der des Buches als zu unserer eigenen. Auf jene können wir uns nur noch gelegentlich beziehen, diese aber glauben wir schuldig zu sein, insofern wir uns dem besprochenen Werk mit einer selbständigen Ansicht über Cornelius gegenüber gestellt haben. Wenn wir schon die Riegel'sche Monographie nicht unbedingt anpreisen können, so stellen wir doch keineswegs in Abrede, daß sie alle die Aufmerksamkeit und Hochachtung verdient, welche jeder ernsten, nach bestem Wissen und Gewissen durchgeführten Geistesarbeit gebührt. Und mehr noch; wer immer sich eingehend mit Cornelius beschäftigen will, wird zu wiederholten Malen nach diesem Buche greifen müssen, und wir selbst werden es jedesmal mit der Ueberzeugung

*) Wie unseren Lesern bekannt, sind nach dem Tode des Meisters zugleich mit den Anstalten zur Ausführung des neuen Domes in Berlin auch wieder Hoffnungen rege geworden, daß es denn doch noch zur Ausführung der Domhofgemälde kommen werde. Wir wollen dieselben dankbarst registriren, ohne jedoch uns vorderhand veranlaßt zu sehen, an den oben folgenden Worten etwas zu ändern.

in die Hand nehmen, „viel Schönes darin zu finden." Geschrieben ist es mit einer Kraft des Glaubens an seine Sache, welche selbst auf denjenigen wohlthätig und anziehend wirkt, der dieser Ueberredungskunst kraft einer etwas abweichenden, aber nicht minder warm gefühlten Ueberzeugung Widerpart hält. Kraft des Glaubens und Wärme des Vortrags sind aber nur so lange schön als sie nicht in blinden Aberglauben und panegyrische Ueberschwänglichkeit umschlagen. Hält doch Riegel selbst dafür, die Weihrauchatmosphäre, welche Cornelius in München umgab, hätte ihm gefährlich werden können, und der Widerstand, auf welchen er in Berlin stieß, sei ihm „gesund" gewesen. Aehnlich wie mit dem Menschen, selbst wenn er ein großes Genie ist, verhält es sich mit den Nationen, auch wenn sie wirklich Kulturvölker von reichster Begabung sind. Allerdings soll eine Nation in ihren großen Geistern sich selbst fühlen, aber sie soll nicht in ihrer Vergötterung sich selbst beräuchern. In solchen gefährlichen Selbstkultus droht der stabile kunstphilosophische Mythus von der Vermählung des Faust und der Helena auszuwachsen, von welchem Riegel ausgeht und in den seine Schlußbetrachtung zurückkehrt. Wohin das führt, das ist auf der 12. Seite der Einleitung zu lesen: die Wiedergeburt der klassischen Kunst im deutschen Geiste, in welche er den Sinn jener drei Männer (Schinkel, Thorwaldsen und Cornelius) setzt, ist ihm „die zweite Renaissance," aber nicht, wie jene erste, eine neue der römischen Kunst, sondern die der griechischen. Nun weiß jeder Schulknabe, um wie viel höher die griechische Kunst steht als die römische. Was soll das also anderes heißen als die zweite, die neudeutsche Renaissance steht ungleich höher als die erste und folglich — Schinkel, Thorwaldsen und Cornelius auch höher als etwa Brunelleschi, Michelangelo und Raffael! Dieß ist denn doch starker Drei-Männer-Wein, den wir selbst zu Ehren Deutschlands und des 19. Jahrhunderts nicht zu trinken vermögen.

Wenn wir nun in allem, was den Vergleich moderner Kunst mit den Alten berührt, durchweg von besonderer Empfindlichkeit sind und unerbittlich Protest einlegen gegen jedes patriotische Vorurtheil, jede zeitgemäße Illusion, welche den Kunstverstand in diesem Punkte verwirren, so soll dadurch Cornelius nicht ein Blatt an den Kränzen verkümmert werden, welche sein Volk und seine Zeit ihm dankschuldig geflochten haben; denn je besser wir die Alten in ihrer Unerreichbarkeit schätzen und ihr Schaffen aus dem Geiste ihrer Zeit heraus begreifen würden, desto richtiger werden wir auch die Umstände beurtheilen, unter welchen er gewirkt hat; und je bescheidener wir vom Kunstberufe unserer Zeit, je weniger eitel wir von dem unserer Nation denken, desto höher wird in unsern Augen der Meister steigen, der auf solchem Boden des Großen genug geleistet hat. Um wie viel weniger der Geist der Zeit und der deutsche Charakter ihn getragen hat, als man gewöhnlich annimmt, tritt uns insbesondere in zwei Punkten entgegen. Der eine ist die geringe Ausbildung welche Cornelius als Maler im engeren Sinne des Wortes erlangt hat, der andere das Schicksal seiner Schule.

Cornelius — wir behaupten es fest — war seiner Anlage nach keine unbestimmte Künstlerorganisation, er war vielmehr ganz ausgesprochen ein geborener Maler. Dafür spricht schon seine Richtung auf Bewegtheit und Ausdruck. Dafür spricht der Umstand, daß die Mehrzahl seiner Kompositionen durchaus malbar gedacht sind, jedenfalls — weil fließender komponirt — ungleich malbarer als z. B. viele Kaulbach'sche. Dafür sprechen aber auch ganz positiv die wenigen Oelbilder der früheren Zeit, insbesondere die Grablegung in der Sammlung Thorwaldsen's. Dieses Bildchen sieht meines Erinnerns einem guten alten Italiener sehr ähnlich. Endlich spricht für das Nämliche auch der Gesammteindruck des Göttersaales der Glyptothek. Die Fortschritte aber, welche in der kaum wiedergeborenen Frescomalerei gemacht wurden, waren nicht bedeutend. Schon der zweite Saal der Glyptothek steht gegen den zuerst gemalten Göttersaal zurück; dieser ist im Ganzen hell, leicht und harmonisch; der Heldensaal aber schwer und schwarz in den Schatten, herb und unharmonisch durch die grellen Lokalfarben der Gewänder. Dies wurde zwar in der Ludwigskirche wieder vermieden. Es herrscht dort ein mehr neutraler Gesammtton, welcher angenehm wirken könnte, wenn er nicht durch den zu geringen Unterschied von Licht und Schatten, also durch die Schwäche der Modulation flau würde, so daß eben dadurch die an sich klare Komposition des jüngsten Gerichtes verworren erscheint. Dieses riesige Bild hat Cornelius ganz allein gemalt, aber — wie ist er dabei zu Werk gegangen! Wir erinnern uns noch deutlich des kleinen Tisches, der auf dem großen Gerüste stand und worauf die Aquarellskizze lag, die jedoch nur allmählich, mit dem Fort-

gang des großen Werkes selbst Schritt haltend, nach und nach kolorirt wurde. So unpraktisch kann kein Maler, kann nur ein deutscher Dichter verfahren, wenn man ihm den Pinsel in die Hand gibt! Die Nation und die Zeit aber, mit ihrer vorherrschenden Gedankenhaftigkeit, sie wollten offenbar Cornelius den Dichter, den Doktor der Philosophie; wie hätte er dazu kommen sollen, den ganzen Maler an sich auszubilden! Noch in einem Umstande endlich spricht es sich aus, daß ihm die Malerei sozusagen unter der eigenen Hand zerinnen mußte, wir meinen seinen Zug in's Ungeheure, der gleichfalls dem Zeitcharakter entspricht, der ja in allen seinen Erscheinungen das Große in's Unermeßliche und Unübersehbare zu übertreiben liebt und noch dazu das Unabsehbare in möglichst kurzer Zeit abzuthun trachtet, um sich in immer größere und größere Unternehmungen zu stürzen. Das jüngste Gericht in der Ludwigskirche hat eine Malfläche von 2500 Quadratfuß und wurde in weniger als vier Jahren beendigt. (Das des Michelangelo hat nur 1800 Quadratfuß und wurde in sieben Jahren vollendet.) Die Erwartung des Weltgerichtes würde in der Apsis des Berliner Domes eine etwa noch $2^1/_2$ mal so große Fläche eingenommen haben als das Münchener Bild. Dies sind sozusagen Zahlenbeweise für die Unmöglichkeit, heut zu Tage noch ein Maler zu werden, selbst wenn man dazu geboren ist. Die Unzahl von Kompositionen, welche der große epische Dichter erdacht hat, spricht dabei das Amen.

Den zweiten Punkt, in welchem der Zeit die Hauptschuld beizumessen ist, das Schicksal der cornelianischen Schule findet man bei Riegel, abgesehen von den nicht eben geschickt angebrachten Ausfällen auf Kaulbach, im Ganzen richtig gewürdigt. Den Hauptgrund warum Schulen im alten Sinne des Wortes nicht mehr zu gründen möglich sind, erblickt er im Individualismus des Zeitgeistes. Das Nämliche habe ich vor zwölf Jahren schon im Deutschen Kunstblatt am Auflösungsprocesse der Kaulbach'schen „Schule" dargethan. Das interessante Kapitel weiter auszuführen, müssen wir uns hier versagen. Soviel aber ist gewiß, die Wiedergeburt der Kunst in Deutschland ist überhaupt mehr eine herrliche Genieepoche gewesen, als eine Kunstepoche, welche uns den festen Boden vollständig zurückerobert hätte, auf dem die Blüte der ersten Renaissance so reich und nachhaltig sich entfalten konnte. Die Folgen dieser Thatsache hat der Nachwuchs allzuhart an seinem eigenen Entwicklungsgang erfahren müssen, als daß man es den Epigonen verargen dürfte, wenn sie, — nicht blos vom modernen Individualismus getrieben, — nein, wenn sie auch darum andere Bahnen eingeschlagen haben, weil sie sich mehr oder weniger der Ursachen der Erscheinung bewußt geworden sind, nämlich jener Gefahren der einseitigen Uebertreibung des dichterischen und philosophischen Zuges der Ideenmalerei, welche die Bahn der cornelianischen Epoche als eine zwar glorreiche, aber selbst für den sicheren Fuß des geborenen Genius schon schlüpferige Bahn erscheinen lassen. Doch sei dem, wie ihm wolle. M. Carriere hat recht, wenn er sagt: „Die nachwachsenden Genossen, auf welchen Bahnen sie auch gehen, einmüthig verehren sie in Cornelius den bahnbrechenden Meister". Eben darum hat aber auch Riegel unrecht, wenn er es einem Wiener Korrespondenten des deutschen Kunstblattes gar so sehr verargt, daß er die Kunst des Cornelius eine fast schon mythisch gewordene genannt hat. Längst versunken im Strome der Zeit sind ja bereits jene Tage der Umwälzung, aus welcher diese Kunst hervorgegangen ist, und das jüngere Geschlecht hat keine lebendige und historisch genaue Vorstellung mehr von dem, was sich damals im bewußten und gewaltsamen Widerspruche gegen die Ueberlieferungen des 18. Jahrhunderts vollzogen hat. Eben dadurch ist uns jene ganze Epoche wie zu einem schönen nationalen Mythus der Wiedergeburt und Cornelius selbst gerade darum, weil wir Alle in ihm den Reformator feiern, schon bei Lebzeiten gleichsam zur mythisch erhöhten Heroengestalt der großen Revolution geworden. Aufgabe der Kunstwissenschaft wird es sein, den historischen Kern aus den halb mythischen Vorstellungen, welche in Umlauf sind, herauszuschälen und uns immer bestimmter zum Bewußtsein zu bringen. Gerade in diesem Stücke aber hat Riegel am wenigsten geleistet. Einzelne Winke giebt er wohl, aber keine neuen. Er selbst bewegt sich im Ganzen nur im Kreise der populär gewordenen Vorstellungen, das Märchen von der Vermählung des Faust und der Helena ist seine erste und letzte Zuflucht. Darin ist Wahres enthalten, aber schwerlich die ganze und volle Grundwahrheit. Jedenfalls dürfte diese Ansicht von der „großen Aufgabe der Zeit" ungleich berechtigter und fruchtbarer für die Geschichte unserer Poesie sein, als für die der Malerei, und sollte man literar-historische Maßstäbe

mit etwas mehr Vorsicht auf kunstgeschichtliche Erscheinungen übertragen. Noch andere Wege als die bisher eingeschlagenen müssen zum Verständniß der merkwürdigen Epoche führen; welche? Auf diese Frage haben wir hier nicht Rede zu stehen. Einen Punkt aber wollen wir doch noch besonders reiflicher Erwägung empfehlen. Es ist der Einfluß, welchen man der nationalen Erhebung zuschreibt, die um die nämliche Zeit die Fremdherrschaft in Deutschland brach, als Cornelius und seine Freunde in Rom „die Bahnen von Jahrhunderten" durchmaßen. Im Hinweise auf die doppelt begeisterte Wechselwirkung der politischen und der künstlerischen Bewegung, welche sich wie in einem Brennpunkte zu allseitigem nationalen Aufschwung vereinigten, haben wir stets den Reformator als den „Befreiungskämpfer" in der Kunst gefeiert. Es war schön und ist wohl auch recht und billig, daß dieser Punkt auch von Riegel stark betont wird. Und dennoch wäre es der Mühe werth, eine genaue Untersuchung darüber anzustellen, in wie weit denn von einem Einflusse der politischen Erhebung auf die künstlerische als solche die Rede sein könne. Denn nur allzugeneigt ist man heut zu Tage, insbesondere wenn uns Vaterland und Freiheit zu Kopfe steigen, sich die Wirkung politischer Ereignisse auf ästhetische Gestaltungen vielleicht doch etwas gar zu direkt vorzustellen. Außer Frage steht wenigstens, daß unsere große Musik- wie unsere große Literaturepoche jener Folie der Befreiungskämpfe entbehren und trotzdem zu reicherer und nachhaltigerer Blüte gelangt sind, als unsere Kunstepoche, welche man sich von der nationalen Erhebung in so hohem Grade begünstigt zu denken liebt.

Cornelius ist und bleibt uns bei alledem ein so großer Genius, wie nur jemals einer geboren wurde. In gewissem Sinne ist er auch das Alpha und das Omega unserer Kunst. Ja, er ist der Anfang und das Ende der Dinge, unser Giotto und unser Michelangelo in einer Person. Den ersten übertrifft er weitaus an Freiheit der Bewegung und Energie des Ausdruckes. Den zweiten wird wohl niemals ein nachgeborener Meister an Kenntniß und Beherrschung der Form übertreffen. Im Ganzen und Großen aber erscheint uns Cornelius fast wie ein Moses. Er hat sein Volk aus Aegypten geführt und ihm Gesetze gegeben, aber das gelobte Land, das er ihm verheißen hat, sollte er selbst nur erblicken, nicht völlig erreichen. Ob jemals eine Zeit kommen werde, da Israel einziehen wird in Canaan, das bleibe dahin gestellt. Heine sah in der Hand des Cornelius „die letzte Malerhand" und sein Wort fuhr mir durch den Sinn, als mir in Paris Delacroix die Hand zum Abschied reichte. Die Kunstphilosophen freilich glauben unter allen Umständen an den Fortschritt und „das höhere Dritte". Ein gewöhnliches Menschenauge von einigermaßen künstlerisch geübtem Blick vermag vorläufig selbst in den genialsten Kunsterscheinungen der Neuzeit nur weit auseinander gerissene, bis zur Unversönlichkeit auf ihre äußerste und letzte Spitze getriebene Gegensätze zu erblicken. Dürfen wir uns an dieser Stelle einen vergleichenden Ausblick auf die beiden Hauptentwicklungsphasen moderner Kunst gestatten, so möchte sich allenfalls sagen lassen: diesseits des Rheines ist die bildende Kunst mit Cornelius in weltweise Poesie übergegangen, jenseits der deutschen Westgrenze näherte sich die Malerei mit Delacroix ihrer Auflösung in Musik. Dort blieb die Kunst auf ihren höchsten Höhen beim Kontour und Karton stehen, und das Mittelgut blieb stecken in einer mehr oder weniger conventionellen Handschrift, gerade noch ausreichend für illustrative Zwecke. Hier erhoben sich die coloristisch vollkommensten Werke nicht über den Charakter des skizzenhaften, und die kleineren Talente versanken in Virtuosität. Zum vollkommenen klassischen Meisterwerk der Malerei, das den Vergleich mit den Alten nicht zu scheuen hätte, wäre es demnach nirgend gekommen. Was aber nichtsdestoweniger die genialsten der Genialen diesseits wie jenseits über dem Wasser hält, das ist die Macht des persönlichen Ausdrucks ihrer Künstlerindividualitäten, welche sie, mit grundverschiedenen Ausdrucksmitteln, aber mit gleichschwer wiegender Intensität erreicht haben, weil sie beide gleich muthvoll diesem ersten und letzten künstlerischen Zwecke zu Liebe sich niemals gescheut haben, „große Fehler zu begehen." Beiderseits also möchte denn doch geworden sein, was irgend auf den gegebenen nationalen Grundlagen das Genie in diesem Jahrhundert zu leisten vermocht hat. Späterhin haben bekanntlich Transaktionen stattgefunden und die Bestrebungen gewisser vermittelnder Talente, welche unsrerseits aufgetreten sind, verdienen alle Achtung und Beachtung. So hoch aber vermag selbst derjenige unsere koloristischen Fortschritte nicht anzu-

schlagen, der sich ihrer schon manchesmal tapfer angenommen hat, daß er in dieser Bewegung etwa den Beginn einer neuen Periode unserer Kunst erblicken könnte; vielmehr erscheinen ihm wenigstens die bisherigen Leistungen der Epigonen nur wie glänzende Lichtstreifen am dunklen schwerbewölkten Abendhimmel der scheidenden Epoche. Die Zukunft der Kunst sei den Göttern der Zukunft anheimgestellt! Jedenfalls würde die Regeneration immer wieder aus der Vergangenheit emporsteigen müssen. Der Gegenwart aber empfehlen wir die allergrößte und unverbrüchlichste Hochachtung vor den Werken der vor ihren Augen ablaufenden Epoche, und wenn ich König Ludwig I. von Bayern wäre, würde ich die mannhafte römische Festrede des Cornelius vom 20. May 1855 in eherne Tafeln gießen und zwischen dem Götter- und dem Heldensaale der Glyptothek aufhängen lassen. Denn was Cornelius damals vor seinem König gesprochen hat, das wird schwerlich so bald wieder ein anderer Meister ihm nachsprechen dürfen: „Wir haben einen guten Kampf gekämpft, wir hinterlassen dem Vaterlande eine bessere Kunst als wir vorgefunden." — Der König erwiderte: „Ich trinke auf das Andenken Winckelmann's," und Riegel bemerkt hierüber: „Wohl mochte er in diesem Augenblicke und in jenem Hause — (es war die Villa Albani) — es tief empfinden, wie sehr das Verständniß edelster Kunst in ihm selbst und in allen Besseren seiner Zeit vornehmlich durch die herrliche Lehre Winckelmann's geweckt worden war." — Auch dieser Einfluß unserer großen Literaturepoche auf die cornelianische Kunstepoche ist ein wichtiges Problem für die kunstgeschichtliche Forschung, das Riegel, wie den Einfluß der politischen Erhebung, nur in hergebrachter Weise konstatirt hat, ohne positive neue Aufschlüsse zu geben. Gelegentlicher Aufzeichnung werth erscheint uns ein bezeichnender Vorfall des letzten Münchener Corneliusfestes in der Westendhalle. Wieder einmal waren alle die großen Namen erklungen: Lessing, Goethe, Schiller — als Cornelius den Sprecher mit den scharf betonten Worten ergänzte: „und Winckelmann!" Dieses Intermezzo entriß mir ein lautes Bravo, das Niemandem auffiel, als Moriz Carriere, der mir einen Blick des Verständnisses zuwarf. Das war ja Wasser auf unsere Mühle, daß Cornelius selber unsere Entdeckung von der neuen Stellung der Kritik als Bahnbrecherin einer Kunstepoche, welche sie mit Winckelmann und Lessing angetreten hat, hiermit zu bestätigen schien*). Wie der gelehrte Kunstforscher über die Konsequenzen dieser kulturhistorischen Thatsache gegenwärtig denkt, ist mir nicht bekannt. Für mein Theil halte ich dieselbe noch immer für richtig beobachtet, was aber aus ihr zu schließen sei, ist mir in mehrfacher Hinsicht wieder zweifelhaft geworden. Aehnliches hat auch Ludwig Pfau wahrgenommen und von der Sachlage, daß der heutige Künstler sich nicht mehr der Empfindung anvertrauen könne, sondern auf die Reflexion und also auf die Kritik sich stützen müsse, urtheilt er: „Dies sieht einem Verfall ähnlich, ist aber nur ein Fortschritt." — Wir wollen wünschen, daß unser schwäbischer Proudhon recht behält, wenn wir es aber auch hoffen sollen, so müßte eben vorausgesetzt werden dürfen, daß das Vordringen der Reflexion sich nach der ersprießlichsten Seite wende, nämlich — nicht so fast nach der stofflichen reflektirtester Gedankenvertiefung in der Komposition, — sondern weit mehr nach der streng künstlerischen Seite einer ästhetisch-bewußteren Ausgestaltung des Kunstwerkes. Diese Bemerkung führt uns denn endlich zum Schluß, d. i. zur Auflösung eines Widerspruches, in welchem unser Versuch sich fortwährend bewegt hat.

Einerseits haben wir Cornelius von vornherein vorherrschend als eine gewaltige Naturkraft aufgefaßt, — andrerseits seiner Geistesrichtung ein vorwaltendes Uebergewicht der Reflexion beigemessen. Wie ist dies zu verstehen, und wie faßt sich schließlich unser Urtheil über den Meister zusammen? — Lägen die Dinge so, daß man sagen könnte, seine Naturkraft hat sich in der Erfindung, seine überwiegende Reflexion in der durchgebildeten Gestaltung seiner Werke bewährt, so lägen sie einfach naturgemäß und wäre von keinem Widerspruch die Rede. So liegt die Sache aber nur zum Theil. Wollen wir dem Wesen des genialen Mannes näher kommen, so werden wir vielmehr sagen müssen: das Gewaltige, Naturkräftige ist der Grundzug seiner originalen Individualität, und dieser offenbart sich sowohl in seiner Konception wie in seinem Stil. Die

*) Vergl. Deutsches Kunstblatt 1854 Nr. 10—21: Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit? — ein Versuch von A. Teichlein.

überwiegende Reflexion aber ist das Merkmal seiner Nationalität und seines Jahrhunderts und nach welcher Seite hin der Zeit- und Volkscharakter am stärksten auf ihn eingewirkt hat, darüber kann kein Zweifel bestehen. Offenbar von diesem Einflusse bestimmt, hat Cornelius mit aller ihm eigenen Entschiedenheit die Fahne der Ideenmalerei entrollt, und hiermit ist denn allerdings gesagt, daß bei ihm der gesteigerte Einfluß der Reflexion vorherrschend die gefährliche Richtung nach derjenigen Seite genommen habe, welche im naturgemäßen Verlauf des künstlerischen Gestaltungsprocesses gerade die Seite der mehr oder weniger unbewußten Erfindung ist, nämlich nach der Stoffseite. Dennoch ist der Nachtheil, welcher ihm aus der Geistesrichtung seines Volkes und seiner Zeit erwachsen ist, am wenigsten auf dieser Seite zu suchen, wo freilich für jeden geringer Begabten die Gefahr am größten war. Denn dafür trug die schöpferische und echt bildnerische Naturkraft eines Cornelius hinreichende Bürgschaft in sich selber, daß bei ihm, was die Erfindung anbelangt, der geborene Künstler sich mindestens ebenso stark oder noch stärker als der deutsche Denker erweisen werde. Von einem Nachtheil der zeitgemäß-nationalen Geistesrichtung für den Bildner kann also wirklich nur insofern die Rede sein, als dieselbe seinem Genius nicht die nöthige Muße ließ, sich mit aller ihm eigenthümlichen Macht auch nach der andern Seite zu wenden, auf welcher die Reflexion ihre ungleich größere Berechtigung und, — zumal in einer eklektischen Zeit — das fruchtbarste Gebiet heilsamer Bethätigung findet, d. i. nach der Seite der Ausgestaltung des Kunstwerkes oder der reinen Form, welche ja stets mehr oder weniger Produkt eines geläuterten ästhetischen Bewußtseins ist. Daß auf dieser Seite in der That für die Reflexion die Sphäre ihrer künstlerischen Brauchbarkeit liegt, innerhalb welcher selbst ihre moderne Steigerung noch bedingnißweise kunstgeschichtliche Fortschritte bewirken könne, hat sich gerade an Cornelius auf das schlagendste bewahrheitet. Denn da, wo sein tief durchdachter Ideengang sich unmittelbar in einem entsprechenden Elemente künstlerischer Gestaltung reflektiren konnte, wie in jener unvergleichlichen Raumtheilung der Glyptothekfresken, da zeigte sich's auch unmittelbar, was die Reflexion zu leisten vermag, wenn sie mit weiser Kunst in ihrem rechten künstlerischen Elemente sich bewegt. — Doch genug! Die Analyse all' dieser Kreuzung des cornelianischen Genius mit dem Geiste seiner Nation und Zeit mag wohl dazu dienen, uns die Verwicklungen in seiner Entfaltung einigermaßen zu erklären, unsern eigentlichen Zweck haben wir damit noch nicht erreicht. Wirklich lösen kann sich der Widerspruch von Naturgewalt und Reflexion nur im lebendigen Erfassen der concreten und historisch scharf bestimmten Persönlichkeit des Meisters d. i. im Begriff seiner reformatorischen Mission. Eine Revolution wie jene war, als deren Helden das alte Brentano'sche Festlied „Peter Cornelius den edlen Ritter" besingt, setzte gerade einen Genius von seinem Schlage voraus, und ein solcher Genius konnte nur gerade diese Revolution bewirken. Das Faktum und der Mann, sie waren aus einem Gusse: naturgewaltig und zugleich bewußt in einem Athemzuge. Unter diesem Gesichtspunkte also verschmelzen die Gegensätze harmonisch zur lebenskräftigen Einheit, und von hieraus betrachtet treten selbst die großen kunstgeschichtlichen Fehler, welche damals im Sturm und Drang der begeisterten Empörung gegen das akademische Philisterthum sind begangen worden, in ein milderndes Licht; sie erscheinen uns fast wie jene gewollten großen Zeichenfehler, welche große Künstler oft der Energie der Bewegung und des Ausdruckes halber zu begehen für nothwendig erachten. Und wie man nun über die spätere Entwickelung des Meisters denken möge, ob selbst die „unsterblichen Werke seines Greisenalters" unsere Zweifel bezüglich seiner Formvollendung bestätigen oder lügen strafen: gleichviel! Cornelius wird in den Augen der Welt und Nachwelt hoch genug stehen, wenn wir — ohne ihn in die Wolken zu erheben — ihn stehen lassen, wo er steht, auf dem Piedestale seiner kunstgeschichtlichen That, ausgerüstet mit jenem persönlichgewaltigen Stil, aus welchem man fort und fort wie „ex ungue leonem" den Genius der Umwälzung erkennen wird, der Fleisch vom Fleische unseres Volkes, Geist vom Geiste unseres Jahrhunderts aber, mehr noch als das Alles, ein echter Künstler war von Gottes Gnaden.

Einige Worte über Dr. Ernst Förster's „Raphael" *).

Von **Otto Mündler.**

Herr Dr. Ernst Förster hat uns vor Kurzem mit dem 1. Bande einer Geschichte Raffael's beschenkt, ich könnte sagen überrascht, indem wohl die Wenigsten dem Verfasser der Geschichte der (alten und neuen) deutschen Kunst in 5 Bänden, dem Herausgeber des noch im Erscheinen begriffenen umfangreichen Gesammtwerkes über die Denkmäler deutscher Kunst zugetraut hätten, daß er in demselben Augenblicke, wo er durch solche, den ganzen Mann in Anspruch nehmende Beschäftigungen auf dem vaterländischen Boden festgehalten wird, auch Zeit finden würde, nach der Versicherung seiner Vorrede, „vieljährige vorbereitende Studien" diesem neuen Gegenstande, und zwar „mit stets wachsender Liebe" zuzuwenden. Als ein „gewagtes Unternehmen" ist denn auch dem Verf. selbst die Veröffentlichung dieses Buches erschienen, wiewohl aus anderen, als den so eben angedeuteten Gründen. Es ist unzählige Male wiederholt worden, daß der in Frage stehende Gegenstand durch das seit drei Jahrhunderten darüber Geschriebene, insbesondere aber durch J. D. Passavant's bekanntes Werk so vollständig erschöpft sei, daß für ein Menschenalter und darüber hinaus ein abermaliges Behandeln desselben als überflüssig, ja in gewissem Sinn als unmöglich erachtet werden könne. Dem Verfasser des vorliegenden Werkes liegt daher ob, diese Ansicht zu widerlegen und neue Gesichtspunkte aufzufinden, welche die Veröffentlichung von abermals zwei Bänden über Raffael und sein Wirken rechtfertigen können, und er findet die Veranlassung zu dieser neuen Auffassung und Ausführung der Lebensgeschichte Raffael's zunächst in der Nothwendigkeit, den Zusammenhang des Künstlers mit seiner und mit der ihm vorangehenden Zeit sich im Einzelnen gegenwärtig zu erhalten, sodann „wenigstens einen Ueberblick über die Leistungen früherer Künstler" und schließlich auch eine kurzgefaßte Geschichte der italienischen Literatur, namentlich der Dichtkunst, voranzuschicken, in einer Art und Weise, und mit einer Ausführlichkeit, die Passavant's Plane fern lag. Andererseits findet der Verf., bei näherer Prüfung von Passavant's Werk, dessen große Verdienste, ja Unentbehrlichkeit für die Lebensgeschichte Raffaels er vollkommen anerkennt, daß seiner „Darstellung doch die wirksame Einheit fehlt, daß vieles, was offenbar zusammen gehört, auseinander gerissen, vieles wichtige Baumaterial nicht zum Bau selbst verwendet, sondern nebenbei gelegt worden" sei. — Ein neues Werk also verspricht uns Dr. Förster dem Inhalte, wie der Form nach: auf breiter, kulturhistorischer Grundlage will er den wohldurchdachten und schöngefügten Tempelbau der Lebensgeschichte des größten Künstlergenius der neueren Zeit errichten. Das Vorhaben ist sicher ein löbliches; gegen die Prämissen ist im Allgemeinen wohl kaum etwas einzuwenden; nur kann ich eine leise Besorgniß nicht unterdrücken, daß, nach heutiger Art zu bauen, der Anlauf zu groß genommen, das Maß der Kräfte und Mittel nicht reiflich erwogen, und auf den großartigen Unterbau schließlich ein hastig zusammengetragenes, mageres, ungenügendes Gebäude, ohne Reinheit der Verhältnisse, ohne strenges Maß und ohne gehörige Durchbildung errichtet werden dürfte; abgesehen davon, daß der neue Bearbeiter des Lebens Raffael's doch schließlich genöthigt ist, sein Baumaterial von Passavant zu entlehnen, indem kaum Jemand sich wird schmeicheln können, mit mehr Fleiß, kritischem Scharfblick, Eifer und Gewissenhaftigkeit, als Passavant es gethan, die einzelnen Umstände von Raffael's Leben, namentlich aber jedes seiner Werke und dessen Geschichte, nebst allem, was sich daran knüpft, erforscht zu haben. Herr Dr. Förster gesteht denn auch von vornherein ein, daß in Bezug auf Raffael's Studien und Handzeichnungen, dann auf die Kopien nach seinen Werken und auf die unächten oder zweifelhaften Bilder er ganz einfach auf Passavant's sehr ausführliche Verzeichnisse verweise. Passavant's Werk wird daher immer noch nicht bei Seite gelegt werden können; im Gegentheil steht dessen Unentbehrlichkeit als Handbuch zum Nachschlagen erst recht fest, und das neue Werk giebt sich, Alles angeschlagen und wohl erwogen, für ein literarisch sorgfältiger aus-

*) Erster Band. gr. 8. Leipzig, T. O. Weigel.

gearbeitetes, eleganter geschriebenes Buch, das sich angenehmer und leichter im Zusammenhange liest und worin die näheren und entfernteren Einflüsse, die bei der Ausbildung Raffael's, des Menschen und des Künstlers, mitgewirkt haben, mehr als bei Passavant berücksichtigt sind. Auf dieses Maß zurückgeführt, kann man die Ambition des Verf. des neuen Lebens Raffael's denn auch wohl gelten lassen, dem wir zu viel Einsicht zutrauen, als daß ihm nicht der Unterschied einleuchten sollte zwischen einem Buch, wie das des Frankfurter Kunstforschers, dem sein „Raffael von Urbino und sein Vater G. Santi" im vollen Sinne eine Lebensaufgabe gewesen, während seine eigene Lebensgeschichte Raffael's für Dr. Förster nur eine gelegentliche Beschäftigung ist, die ihn nicht einmal ausschließlich in Anspruch nimmt und die er zu jeder Zeit mit einer anderen, dem Stoffe nach vielleicht ganz ferne liegenden, vertauschen kann. — Schüchtern und zögernd nur schreibe ich die obigen Bemerkungen hin, denn ich bin mir zu lebhaft bewußt, daß ein endgiltiges Urtheil über ein Werk, wie das vorliegende, erst dann abgegeben werden kann, wenn dasselbe vollständig vorliegt, und ich würde mich wohl gehütet haben, mich dem Vorwurfe der vorschnellen Beurtheilung auszusetzen, wenn es sich nicht darum handelte, unverzüglich feierliche Verwahrung gegen einzelne Irrthümer einzulegen, die sich in das Förster'schen Buch eingeschlichen haben. Der raffaelische Name darf nicht entweiht, ein Kind von unehrlicher Abkunft darf nicht eingeführt werden in den Kreis der unbefleckten, unbezweifelten Meisterwerke seiner Hand. Dieses wäre aber der Fall, wenn wir der Förster'schen Aufzählung Glauben schenkend, die „Anbetung der Könige" bei Herrn Bernasconi in Verona, mit dem Verfasser, Bd. I, S. 164 für ein ausgezeichnetes und ächtes Bild Raffael's halten wollten. Daß es dieses nicht ist, sondern ein trügerisches und modernes Machwerk, wie deren leider nur zu viele ähnliche in öffentlichen und Privatsammlungen vorkommen, diese Ueberzeugung gewann ich bei mehrmaligem Besuch der Bernasconi'schen Sammlung in Verona, und dieser Ansicht trat auch der selige Sir Charles Eastlake unbedingt bei. Daß Herr Förster sich von einem solchen Machwerk hat einnehmen und täuschen lassen, bin ich in vollem Ernste weit entfernt, gegen ihn als Kenner geltend machen zu wollen. Niemand ist, bei dem Zusammentreffen gewisser Umstände, gegen eine ähnliche Ueberrumpelung des in Sicherheit eingewiegten Urtheils geschützt. Ich bin auch fest überzeugt, daß bei nochmaliger Prüfung der Verf. mir Recht geben würde. Die Gründe dieses meines Verdammungsurtheils, in's Einzelne eingehend, anzugeben, ist kein Leichtes: das Bildchen ist unächt, weil es eben in allen Theilen die Hand eines modernen, wiewohl sehr geschickten Nachahmers verräth, der sich mit der peruginesk-raffaelischen Komposition, Zeichnungs- und Gefühlsweise, Lieblichkeit der Mienen, Anmuth der Bewegungen, Farbenstimmung u. s. w. wohlvertraut gemacht hat, eines aber, wenn sonst auch so ziemlich Alles Andere, nicht zu erreichen vermochte, den durchsichtigen Schmelz des Farbenkörpers und dessen Oberfläche (um bei einem ganz äußerlichen, aber sichern Merkmal stehen zu bleiben). Gewisse, mit der Herkunft des Bildchens zusammenhängende Nebenumstände, welche meine Ansicht bekräftigen könnten, anzuführen, unterlasse ich; dem Verf. muß ich überlassen, welchen Werth er meiner Bemerkung beilegen will. Als Verwahrung aber schicke ich sie in die Welt — als Warnung für diejenigen, die nicht falsche Götter anbeten wollen.

Auf S. 188 bis 191 bespricht der Verf. ausführlich eine Anbetung der Könige von MCCCCCV, welche von Vasari ausdrücklich dem Eusebio di S. Giorgio, einem Schüler P. Perugino's und Jugendgenossen Raffael's zugeschrieben wird, von Herrn Förster aber vor Jahren schon als ein unbezweifeltes Werk von Raffael ausgerufen und gepriesen wurde. Es gelang Herrn Förster nicht, irgend Jemand zu seiner Ansicht zu bekehren, welche auch von Crowe und Cavalcaselle, T. III, p. 340 widerlegt wird. Das Werk ist offenbar von einer schwächeren Hand und es ist kein Grund vorhanden, von der seit 350 Jahren festgehaltenen Ansicht abzuweichen, welcher der Verf. auch jetzt noch, wiewohl er nicht mehr auf Raffael als Urheber unbedingt zu bestehen wagt, entschieden beizutreten sich nicht entschließen kann.

Ungenügendes bringt der Verf. auch bei über das vielbesprochene Bild „Apollo und Marsyas", welches nicht als Raffael anzuerkennen, nicht Jedermann und unter allen Umständen frei steht. Da dieses Bildchen durch die sich daran knüpfenden Nebenumstände dem rein objektiven Gebiet der Kunstkritik entrückt und zu einer persönlichen Frage geworden ist, so enthalte ich mich aller weiteren Bemerkungen darüber. Nur kann ich nicht umhin, meine Verwunderung darüber zu äußern, daß bei der

Ausführlichkeit, mit welcher der Verf. diese Werke, denen, gelinde gesagt, die allgemeine Zustimmung fehlt, (und die sich in Passavant's Buch z. B. nicht aufgenommen finden) in seinem Texte ausführt, er einige unbezweifelt ächte Bilder des Meisters geradezu übergeht, so z. B. die sogenannte kleine Jungfrau mit dem Kinde aus der Galerie Orléans, welche aus der Sammlung Aguado in die der Herren Delessert in Paris übergegangen ist, wo Herr Förster bei seinem letzten Aufenthalte in Paris, 1864, dieses Juwel hätte sehen können, welches von vielen, und darunter auch von Passavant, für die zweite kleine Madonna gehalten wird, die der jugendliche Meister für seinen Herrn, den Herzog Guidobaldo von Urbino ausgeführt. „Ich habe mich bemüht", sagt Dr. Förster in der Vorrede, „in der Aufzählung der Werke Raffael's vollständig zu sein." Dieses Programm hat er aber keineswegs eingehalten, denn ich vermisse auch noch ein anderes unbestritten ächtes Bildchen des Meisters von Urbino, aus der florentinischen Zeit, um 1505 entstanden, das s. g. Pax vobis, die Halbfigur des auferstandenen Christus, welches aus der Familie Mosca in Pesaro in den Besitz des Grafen Paolo Tosi in Brescia gekommen, wo es noch gegenwärtig die von dem Grafen seiner Vaterstadt hinterlassene öffentliche Sammlung ziert. Diese beiden Lücken sind mir aufgefallen. Es ist wohl möglich, daß bei einer sorgfältigen Vergleichung mit dem Verzeichniß bei Passavant noch ein und das andere vermißt würde. Von einer Anzahl anderer Bemerkungen, die ich beim Durchlesen des Förster'schen Buches zu machen Gelegenheit gehabt, setze ich nur einige hieher, um Einzelnes zu berichtigen, das, wiewohl von geringerer Bedeutung, doch der wünschenswerthen Genauigkeit und Korrektheit Eintrag thut. S. 20 spricht der Verf. von Pietro della Francesca di S. Croce, statt: P. d. Fr. di S. Sepolcro. In der Uebersicht der malerischen Leistungen der Vorgänger Raffael's fiel mir die Stelle über Symon von Siena auf, worin Herr Förster eine Tafel in der Sammlung des Herrn Rothpletz in Aarau anführt, als einen Theil des großen Altarwerkes in Pisa. Ich möchte fragen, ob der Verf. von dieser Herkunft sichere Kunde hat, und was ihn bewogen hat, jene sehr verdorbene Tafel anzuführen, während sich doch anderswo, diesseits der Alpen z. B. in Antwerpen, Bedeutenderes von der Hand des Symone (di Martino) findet. Die Antwort auf die letztere Frage fiel mir ein, in dem von Dr. E. Förster 1865 herausgegebenen Büchlein: „Reise durch Belgien nach Paris und Burgund" zu suchen, wo ich auf S. 57 die gewünschte Auskunft fand. Herr Dr. Förster hält die im Antwerpener Museum aufbewahrten 4 Bildchen, die in einem Rahmen vereinigt und mit „Symon Pinxit" bezeichnet sind, trotz dieser ächten Inschrift und trotz der unverkennbaren Uebereinstimmung in allen Stücken mit der großen Verkündigung des Symone in den Uffizien zu Florenz, nicht für ein ächtes Werk des Meisters, sondern vertheilt die Darstellung zwischen Lippo Memmi und Giotto (?!), eine höchst auffällige und durch nichts zu rechtfertigende Ansicht, zu welcher der Verf. Wenige bekehren wird. Man vgl. Crowe und Cavalcaselle II, 98, die der Verf. des obengenannten Werkchens mehrere Mal unter dem Namen Crown und Cavalcasella anführt, in seinem 1. Bande über Raffael aber meines Wissens nicht ein einziges Mal erwähnt hat.

(Schluß folgt.)

Recension.

Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung des Louvre, photographirt von Adolph Braun. Dornach (Elsaß).

Der Photographie in ihrer jüngsten Entwicklung verdanken wir, daß das Studium der vergleichenden Kunstgeschichte auf eine immer breiter werdende Basis fester Thatsachen gestellt werden kann. Von der größten Wichtigkeit sind dabei die durch keine andre Vervielfältigungsart mit solcher Sicherheit herzustellenden Facsimile's der Handzeichnungen alter Meister. Erst wenn wir die gesammten Schätze dieser Art, welche sich aus der Vergangenheit in unsre Tage gerettet haben, in Photographieen vor uns ausbreiten können, werden wir im Vollbesitz eines Materiales sein, dessen wissenschaftliche Verwerthung zu manchen neuen Ergebnissen führen wird. Unter diesem Gesichtspunkt vornehmlich begrüßen wir das Unternehmen des bekannten elsassischen Photographen, dessen

unermüdlichem Eifer wir bereits eine große Anzahl von Aufnahmen architektonischer und plastischer Denkmäler Deutschlands verdanken. Herr Braun hat nun eine neue chemisch-technische Erfindung, die Carbonatypie, für die Wiedergabe der Handzeichnungen alter Meister verwendet und zunächst auf 322 großen Blättern in 6 Mappen eine wohlgeordnete Auswahl der schönsten Schätze des Louvre veröffentlicht. Sein Verfahren setzt ihn in den Stand, den besonderen Farbenton des Originals, der begreiflicher Weise für die Wirkung und den Charakter der Zeichnungen von großer Wichtigkeit ist, völlig so wieder zu geben, daß es schwer wird, die Copie vom Original zu unterscheiden. Nur ein schwacher Rest des verrätherischen Glanzes, den die Fläche der Photographie bei schrägem Anblicke darbietet, läßt diese meisterhaften Nachbildungen von den Originalen unterscheiden; wäre dies nicht der Fall, so könnte dies neue Verfahren, das mit unübertrefflicher Treue alle Eigenheiten der Vorlagen, Wesentliches und Unwesentliches, unerbittlich abspiegelt, für die Sammlungen verhängnißvoll werden. Der Eindruck dieser wunderbaren Blätter übertrifft Alles, was die Photographie bisher geleistet hat, in so erfreulichem Grade, daß mit ihnen ohne Frage eine ganz neue Aera für die Reproduktion der Kunstwerke eingeleitet wird.

Eine Uebersicht des Werthvollsten dieser Sammlung wird am besten ihre Bedeutung veranschaulichen. Der Schwerpunkt ruht auf den Italienern, und unter diesen vorzüglich auf der florentinischen Schule. Ihr sind zwei Mappen gewidmet, jede mit 50 Blättern. Darunter 17 von Michelangelo; verschiedene Madonnen, Entwürfe, Aktfiguren, Skizzen, ein grandios mit der Feder gezeichneter Satyrkopf, die Madonna der Sakristei von San Lorenzo (wohl nicht Original) und drei nackte Figuren für das Grabmal Julius' II. Mehrere Bandinelli's, derb, breit, malerisch mit schwarzer Kreide hingeworfen, 9 von Fra Bartolommeo, darunter Madonnen, Kompositionen zu Altarbildern, eine reizende kleine Federzeichnung d. h. Familie, ein prächtig naturalistischer Mönchskopf, Studienblatt. Von Perin del Vaga ein üppiges Bacchanal, eine sehr bewegte Amazonenschlacht; von Franciabigio ein trefflicher männlicher Studienkopf in Kreide; mehrere Studien von Daniel da Volterra. Besonders reich ist aber der geniale Andrea del Sarto vertreten, und selbst in diesen einfachen Zeichnungen erkennt man in ihm den großen Koloristen. Wir zählen 14 Blätter von ihm, meist mit brauner Kreide in kühnen Strichen effektvoll hingeworfen; darunter prachtvolle männliche und weibliche Studienköpfe, unter ersteren ein energischer Jüngling von herrlicher Lebenskraft, unter letzteren mehrmals das Porträt der leichtfertigen Buhlerin, die das böse Schicksal des hochbegabten aber charakterschwachen Künstlers werden sollte, und deren sinnlich vollen Formen wir auf fast allen seinen Bildern begegnen. Seine Blätter tragen das Gepräge einer unvergleichlich kühnen, freien, malerisch wirksamen und doch scharf bestimmten Formgebung. Einen merkwürdigen Beleuchtungseffekt bringt er bei einem männlichen Kopfe heraus, indem er das ganze Gesicht in tiefen Schatten legt, das Haar aber im hellsten Lichte ganz weiß hervortreten läßt. Ein Blatt mit meisterhaft gezeichneten Händen und Füßen scheint einst im Besitze Vasari's gewesen zu sein, denn es trägt auf zierlichem Täfelchen unten die Bezeichnung ANDREA DEL SARTO PIT. und daneben in kleiner Schrift die Angabe: „fuit Georgii Vasary." Vom großen Signorelli sind mehrere Blätter mit nackten Figuren aus seinem jüngsten Gericht im Dom zu Orvieto vorhanden; ein weiteres Blatt, wo ein nackter Mann einen andern auf den Schultern trägt, erscheint zu schwach für diesen kühnen Meister der Zeichnung. Von Verocchio sieht man eine bei größter Einfachheit überaus klare und sichre Studie nach einem der Bronzepferde von S. Marco, wohl im Hinblick auf das Reiterstandbild des Colleoni entworfen. Von Lionardo zählen wir 9 Blätter, zum Theil schwarze oder grüne Federzeichnungen. Ein herrlicher Jünglingskopf, im Profil mit runder Mütze, darunter prachtvolle Ringellocken hervorquellen und über die Schultern herabwallen, daneben zwei Versuche ähnlicher Profilköpfe, gezeichnet mit der Feder in jener feinen Parallelschraffirung, welche den älteren italienischen Kupferstechern eigen ist, und deren einfache Mittel hier zu wunderbar weicher Modellirung verwendet sind. Dann ein Blatt, welches denselben Kopf, nur von der andern Seite, vorführt, aber mit Unterdrückung des zu individuellen Details, mehr zu idealer Wirkung erhöht, wie denn statt des Baretts ein Eichenkranz das Haupt bedeckt und die Formen bacchusartig üppig ausgeprägt sind. Ein Kinderköpfchen und zwei Frauenköpfe in einem weichen bläulich-grünen Ton durchgeführt, bringen Effekte zur Geltung, die uns

daran erinnern, daß Lionardo dem Studium des eigentlich Malerischen schon eine so bedeutende Thätigkeit gewidmet hat. Ein großes Frauenbrustbild, der Kopf in Profil gestellt, erinnert an den Meister der Mona Lisa; eine herrliche Gewandstudie zeigt, in welche Feinheiten der Naturbeobachtung der große Meister eindrang; ein derber männlicher Charakterkopf endlich gehört zu jenen Studien des niedern Lebens, die auf die Seite des scharf Charakteristischen, ja selbst des Häßlichen und Karikaturhaften hinneigen, wie deren die Ambrosiana zu Mailand einige der interessantesten Beispiele besitzt. Hier erkennen wir sofort den Meister, der nach Vasari's Erzählung sich die Bauern vom Markte in's Atelier holt und ihnen durch seltsame physikalische Phänomene oder durch Erzählung schnurriger Geschichten den Ausdruck des Entsetzens oder lächerliche Grimassen zu entlocken weiß, um diese Geberden dann in kecken Zügen auf dem Papier fest zu halten. Von Lorenzo di Credi finden wir sechs vorzüglich schöne Blätter, meist in Rothstift mit wunderbarem Formgefühl zart und bestimmt gezeichnet. Mehrere gehören offenbar dem florentiner Künstlerkreise an; so ein markiger, ausgearbeiteter Charakterkopf, dessen Züge jene handwerkliche Tüchtigkeit zeigen, in welcher die Bedeutung der älteren Meister, selbst noch des 15. Jahrhunderts, sich schlicht und wacker ausspricht. Von ähnlicher Art ein andrer, im Brustbild dargestellt, etwas nüchternes Naturell, aber vollendet lebenswahr. Aus derselben Sphäre ein Frauenporträt, spießbürgerliche Ehrbarkeit ohne Anmuth, unvergleichlich treu hingestellt. Dagegen aber einige jugendliche Köpfchen von süßer Zartheit, gleichsam den anderen Pol des damaligen florentiner Lebens verrathend: besonders ein schönes Jünglingsantlitz, in zartesten Strichen mit Rothstift nur hingehaucht, der Ausdruck ganz Reinheit und Seelenadel, wahrhaft entzückend. Bei diesem wie bei einigen andern Blättern haben wir einen Vergleich mit den vorzüglichen Stichen angestellt, welche die Verwaltung des Louvre bereits früher als Facsimiles herausgegeben hat. Das Resultat kann nicht zweifelhaft sein; denn so meisterhaft Stecher wie Butavand und Alphonse Leroy ihre Aufgabe durchgeführt, die vollkommene Nachbildung, so wie die Sonne allein durch das Medium des photographischen Apparates sie liefern kann, vermag keine künstlerische Hand zu bieten, da grade das, was in den Handzeichnungen den höchsten Reiz der Originalität ausmacht: die scheinbar willkürliche Freiheit der genialen Meisterhand, doch immer einen Zwang auf den nachahmenden Künstler ausübt, mag derselbe auch in so unmerklicher Weise vorhanden sein, daß er nur im Vergleich mit dem Original oder — was fast dasselbe — mit solchen Photographieen nachzuweisen ist.

Nicht geringeren Werth als die florentinischen Zeichnungen behaupten die der römischen Schule, welche mit 54 Blättern eine dritte Mappe füllen. Allerdings hat man auch Perugino, das Haupt der umbrischen Schule, hier untergebracht; allein bei seiner nahen Beziehung zu Raffael läßt sich das wohl vertheidigen. Von Raffaels Lehrer zählen wir also 7 Zeichnungen, theils einzelne Studienköpfchen, wo die ihm eigne religiöse Innigkeit sich anziehend mit der unmittelbaren Frische der Naturauffassung verbindet, theils Figuren zu größeren Kompositionen wie die knieende Madonna, offenbar aus einem jener Bilder, die in der umbrischen Schule so oft wiederholt wurden, wo Maria in Demuth das vor ihr am Boden liegende Christuskind anbetet. Von Raffael sind 23 Blätter aufgenommen, die für sich allein eine köstliche Sammlung ausmachen. Von seinen großen Kompositionen ist die Konstantinsschlacht zweimal vertreten, das eine Mal in einem Blatt, dessen Größe das Doppelte der übrigen Blätter beträgt, und dessen Komposition in manchen Punkten von der des Gemäldes abweicht. Es ist, wie schon Passavant (Leben R. III, 225) hervorhebt, einer der ersten Entwürfe zu dem gewaltigsten der Freskobilder Raffaels. Daran schließt sich eine vorzügliche Zeichnung, die als einer der ersten Entwürfe zum Attila anzusehen ist. Sodann finden wir einige Blätter, welche Studien zu andern Bildern der vatikanischen Stanzen enthalten. So auf zwei Blättern Kreidezeichnungen zu den beiden Köpfen der rächenden Genien, welche auf dem Heliodor die Erscheinung des himmlischen Reiters begleiten. Eine geniale Federzeichnung, Julius II. in Prozession auf seinem Sessel getragen, ist offenbar die erste Studie zu der wundervollen Gruppe des einziehenden Papstes auf demselben Bilde; ein anziehendes und lehrreiches Beispiel des langen Weges, welcher zwischen dem ersten Naturstudium und der Umbildung desselben zu den bestimmten Zwecken eines Kunstwerkes zu liegen pflegt. Eins der schönsten derartigen Blätter enthält die ersten Studien zum Kopf, zu den Händen und dem Gewande der ausdrucksvollen Gestalt in der

vorderen linken Ecke der Disputa, in welcher man eben wegen dieser prägnanten Charakteristik ein Porträt des Bramante vermuthet hat. Endlich ist ein anderes Blatt sehr merkwürdig, weil es einen ersten Entwurf zur Messe von Bolsena zu enthalten scheint, von welcher Raffael später in durchgreifendster Weise abgewichen ist. Hier kniet der betende Papst unten an der linken Seite des Fensterbogens im Vordergrunde, und die wunderbare Handlung selbst ist durch eine Schaar von Engeln, welche den Altar umschweben und den ganzen oberen Raum etwas unruhig ausfüllen, in's Symbolische gezogen, während das Freskobild jene kühne Umgestaltung zeigt, die den Vorfall in seiner ganzen Wirklichkeit packt und dadurch aus dem äußerlich Symbolischen in's Innerliche, Psychologische übersetzt, um den Eindruck des Wunders in unvergleichlicher Weise zur schlagendsten Anschauung zu bringen. Endlich gehört eine herrliche in Rothstift gezeichnete Karyatide zu den Sockelfiguren der Stanzen.

Aus den Loggien begegnen wir dem Entwurf zu Pharao's Untergang im rothen Meere in voller Wirkung das Hochdramatische des Vorganges betonend. Außerdem eine Zeichnung zu dem Bilde, welches die Brüder Josephs auf dem vorgeblichen Diebstahl des Bechers ertappt darstellt, ein Blatt, das Passavant dem Francesco Penni zuschreibt. In den Cyklus der Farnesina gehört eine der schönsten Zeichnungen in Rothstift: Psyche, mit dem Salbgefäß vor ihrer Peinigerin erscheinend. Aus der Transfiguration sind zwei Apostel in nackten Studienfiguren vorhanden.

Von andern Kompositionen Raffael's nennen wir zunächst die sogenannten fünf Heiligen, das bekannte von Marc Anton gestochene Blatt; sodann den hinreißend schönen (in den Konturen durchstochenen) Karton zur h. Katharina, jenem köstlichen Bilde der Nationalgalerie zu London, das noch in die florentinische Epoche des Meisters gehört und in der Behandlung nahe Verwandtschaft mit der belle jardinière zeigt. Aus derselben Epoche ein Entwurf zum Porträt der Maddalena Doni in der Galerie Pitti, von Passavant schon richtig erkannt, ein Bild, welches offenbar unter dem Einfluß Lionardo's entstanden ist. Sodann eine Madonna, der sogenannten Madonna Colonna verwandt, jedoch mit freier bewegtem Motiv, namentlich dadurch, daß die jungfräuliche Mutter das Buch fortgelegt hat und sich ausschließlich der Pflege des Kindes widmet. Eine andre Madonna, stehend vor dem am Boden liegenden Kinde. Christus und Johannes miteinander spielend, voll naiver Innigkeit. Unmittelbar nach Raffael's erstem Aufenthalt in Florenz muß die herrliche Komposition des von den heiligen Frauen betrauerten Christusleichnams entstanden sein, durch den Stich von Agricola und das Facsimile in Woodburn's Lawrence-Galerie bekannt (vergl. R. Weigel's Handzeichnungen p. 564 Nr. 6689). Der abseits stehende Johannes ist eine der wunderbarsten Inspirationen des jugendlichen Raffael, der eben die Schwingen entfaltete, um aus der Enge der umbrischen Schule in die freiere Lebensauffassung der florentinischen sich zu erheben. Das Werk athmet dieselbe Empfindung wie die nur wenig später entstandene Grablegung in der Galerie Borghese. Ein Vergleich dieser Komposition mit Perugino's Kreuzabnahme vom J. 1495 ist eben so lehrreich, zeigt eben so klar die Ueberlegenheit des Schülers über den Meister, wie ein Vergleich des Sposalizio Raffael's mit dem im Museum zu Caen befindlichen Bilde des Perugino. Endlich ist noch eine zierliche Federzeichnung Raffael's aus seiner ersten Epoche zu erwähnen, der erste Entwurf zu einem der beiden in die Berliner Galerie gelangten frühen Madonnenbildchen. Mit Interesse verfolgt man hier die Umgestaltungen, welche der junge Meister vorgenommen hat, um das frisch aus dem Leben geschöpfte Motiv in die Welt der Idealität zu erheben.

Die vierte Mappe enthält 30 Blatt vornehmlich aus den Schulen Oberitaliens. Wir heben als eine der herrlichsten Zeichnungen Mantegna's die Judith hervor, die das Haupt des Holofernes in den von der Dienerin bereit gehaltenen Sack gleiten läßt. Sodann 6 Zeichnungen von Tizian, darunter zwei Eremitenköpfe in Kreide, mit weißen Lichtern auf grünem Papier, ungemein grandios und malerisch behandelt; eine Landschaft in zierlicher Federzeichnung, welche in Behandlung und Auffassung den Einfluß Dürers erkennen läßt; eine Gruppe der aufschauenden Apostel zu einer Himmelfahrt Mariä gehörig; ein Urtheil des Paris, kühn mit der Feder hingeschrieben, endlich einen an eine Wand gelehnten Lanzknecht, breit und frei in Rothstein entworfen. Ein nobles Frauenporträt von Sebastian del Piombo, im Charakter an das edle Bildniß in der Tri=

buna zu Florenz erinnernd, das so lange irrthümlich dem Raffael unter der falschen Bezeichnung der Fornarina zugeschrieben worden ist. Mehrere Blätter von Correggio bringen leicht hingeworfene Skizzen von sitzenden Gestalten in kühnen Verkürzungen, in welchen dieser große Meister der Froschperspektive sich nicht genug zu thun wußte. Einen prachtvollen Jünglingskopf von einem „unbekannten" Meister möchte ich dem Andrea del Sarto zuschreiben.

Aus der fünften Mappe, welche in 51 Blättern die Schule von Bologna umfaßt, erwähnen wir besonders einen antiken Triumphzug von Francesco Francia, in jener gestrichelten Parallelschraffirung schattirt, wie sie dem ursprünglich als Goldschmied und Kupferstecher ausgebildeten Künstler geläufig war. Außerdem Aktfiguren, Studienköpfe und eine poetische Waldlandschaft mit umschattetem Weiher von Annibale Caracci, schöne Studienblätter von Guido Reni und Domenichino, sodann zahlreiche meisterlich gezeichnete Entwürfe von Primaticcio, sämmtlich in Rothstein mit Weiß aufgehöht, aber in der übertriebenen Manier, die diesem Nachahmer des Correggio einen unerfreulichen Beigeschmack giebt.

Die sechste Mappe zum Schluß vereinigt die deutsche, flämische, holländische und französische Schule auf 52 Blättern. Von Albrecht Dürer sind nur drei Blätter aufgenommen, diese aber vortrefflich. Zunächst ein Blatt aus dem Jahre 1508 mit einer köstlichen Gewandstudie zu einem sitzenden Christus; zwei andere geben ein weibliches und ein männliches Porträt, letzteres einen alten Mann mit langem weißem Bart darstellend, bezeichnet 1520. Von Holbein finden wir drei Blatt: einen sprechend lebensvollen männlichen Kopf, mit einer Mütze bedeckt; einen jungen Mann, ebenfalls in Mütze, bezeichnet M. D. X. X., und drei meisterhaft gezeichnete Studien nach Händen. Von Rubens nennen wir einige treffliche Studienköpfe, besonders die Studie zu einem Stephanus, ferner die Zeichnung nach dem berühmten Karton Lionardo's, die Edelingk gestochen hat. Eine große effektvolle Zeichnung nach der Kreuzabnahme ist offenbar von der Hand eines seiner Schüler, vielleicht für den Stich angefertigt. Von van Dyck sind einige schöne Studienköpfe vorhanden; von Rembrandt mehrere Entwürfe; Paul Potter ist durch ein drastisch behandeltes Schwein vertreten; beiläufig wünschten wir Etwas aus den Skizzenbüchern dieses Meisters, die das Berliner Kupferstich-Kabinet besitzt, durch Braun's Photographie vervielfältigt zu sehen. Endlich ist aus der französischen Schule Nicolas Poussin repräsentirt durch mehrere figürliche Kompositionen, Lesueur und Lebrun durch eine Anzahl von Entwürfen, Claude Lorrain durch einige Baumstudien.

Man muß gestehen, aus weit über 20,000 Handzeichnungen des Louvre ist hier eine Auswahl getroffen, die von Sachverständniß und kritischem Urtheil zeugt. Außerdem ist die Anordnung eine klare und durchdachte, so daß die Sammlung nicht den Charakter des Zufälligen, Willkürlichen trägt, der den meisten photographischen Publikationen, die kaum andere als blos geschäftliche Gesichtspunkte erkennen lassen, aufgeprägt ist. Fassen wir vollends die Sorgfalt und Meisterschaft der Technik ins Auge, die durch absolute Wiedergabe jeder Eigenheit des Originals ein Facsimile liefert, welches jede weitere Notiz über Größe, Beschaffenheit, Darstellungsweise, Grad der Erhaltung, der Beschädigung oder der Restauration der alten Blätter überflüssig macht, so müssen wir gestehen, daß alle seither angefertigten Photographieen nach Handzeichnungen durch diese unübertrefflichen Nachbildungen in Schatten gestellt werden. Wenn wir einen Wunsch aussprechen dürfen, so wäre es der, daß der unermüdliche Eifer des unternehmenden Mannes ihn bestimmen möge, auch die Handzeichnungen der deutschen Sammlungen in Dresden, Weimar und Berlin, München und Wien*) in dieser Weise zu publiciren. Gewiß würde er bei den einsichtsvollen Verwaltungen unsrer Sammlungen eine zuvorkommende Aufnahme und alle die Förderung finden, welche ein so dankenswerthes Beginnen im Interesse der Kunst und ihrer Wissenschaft verdiente. **W. Lübke.**

Korrespondenz.

Portugiesische Briefe.

III.

Alcobaça, Batalha.

Alcobaça und Batalha liegen an der früher ausschließlich befahrenen großen Verbindungsstraße, welche von der Provinz Estremadura nach Beira hinüberführt. Jetzt, seit der Vollendung

*) Wir sind in der erfreulichen Lage, mittheilen zu können, daß Herr Braun inzwischen seine meisterlichen Reproduktionen bereits auf drei weitere Sammlungen, nämlich die von Basel, Weimar und auf die Handzeichnungen der berühmten Albertina zu Wien ausgedehnt hat. Wir werden darauf allernächstens zurückkommen. A. d. R.

der Eisenbahn, ist diese ganze Gegend dem Verkehr entzogen, ja völlig verödet. Es war unmöglich, in Lissabon oder Coïmbra zu erfahren, auf welche Weise man nach Batalha gelangen kann. Erst in Pombal ließ sich ermitteln, daß täglich eine Post in Gestalt eines offenen char-à-banc, in 5 Stunden nach Leiria fährt, womit man sich aber jenseits Leiria weiterbewegt, wußte auch in Pompal Niemand anzugeben. Die Sache ist schließlich einfacher als man denkt, denn in Leiria besitzt der Postmeister selbst eine nach seiner Versicherung vortreffliche Amerikana, ein wunderliches, mit hohen Rädern versehenes Vehikel, nach Art der Galessi von Neapel, das er den Fremden für mehrere Pfund Sterl. zur Verfügung stellt. Mit diesem Fuhrwerk kann man in 3 Stunden bis Alcobaça gelangen, dort die Nacht zubringen, am anderen Morgen Batalha besuchen, das auf dem Rückwege ½ Stunde von Leiria liegt, und noch vor Abend die Eisenbahnstation Pombal wieder erreichen. Alcobaça ist eine große, von Affonso Henriques 1145 gegründete Cisterzienserabtei, einst vielleicht die größte in der ganzen Welt, denn es wohnten in ihr 999 Mönche. Das Kloster ist jetzt verfallen: ein ungeheurer Steinhaufen, ohne besonderen, architektonischen Werth. Nur der Bibliotheksaal, der auf Kosten des Königs Pedro V. restaurirt wurde, erweckt noch Interesse, weil er eine einst berühmte Bibliothek enthielt, deren spärliche Reste nach Aufhebung der Klöster in den dreißiger Jahren, der Nationalbibliothek in Lissabon einverleibt wurden. Die westliche Façade der in das Kloster eingefügten Kirche wird durch zwei Thürme aus dem XVII. Jahrh. verunstaltet, nur das Eingangsportal mit der Rose darüber zeigt gute Frühgothik. Desto harmonischer wirkt aber das Innere, das einen mächtigen, erhabenen Eindruck macht. Es ist ein dreischiffiger Hallenbau, von beiläufig 360 Fuß Länge, und erinnert in seiner Anlage so auffallend an die frühgothische Kirche von Pontigny bei Auxerre, daß man vermuthet, ein Franzose sei auch hier der Baumeister gewesen. Ein wesentlicher Unterschied ist jedoch zu bemerken. Die 13 Pfeiler des Hauptschiffes, die je 16 Fuß auseinander stehen, sind nämlich noch im romanischen Stil gebildet. Sie sind achteckig, mit je 4 feinen Ecksäulen, die dann mit dem Kern auf einem einfachen, 16=eckigen Würfel stehen. Auf der untersten Kante dieser Basis findet sich ein zierlich ausgearbeitetes Eckblatt, ein Ornament, das die Gothik bekanntlich nicht zuläßt. Die Zeichnung des Eckblattes ist in den Kapitälen der Pfeiler noch einmal angedeutet. Da die Pfeiler verhältnißmäßig eng zusammenstehen, geben sie der ganzen Anlage etwas Hinaufstrebendes, welches das Auge über die eigentliche Höhe der Schiffe täuscht. Dieselben sind nur 64 Fuß hoch, erscheinen aber mindestens um ein Drittel höher. Bei dem Querdurchblick an einer Ecke der Schiffe sieht man nur Pfeiler ohne Zwischenräume, und die vielen schlanken, fein gearbeiteten Ecksäulen daran schaffen ein überaus reiches und reizvolles Gesammtbild. Das Querschiff der Kirche wird durch schlanke Pfeiler in zwei Schiffe getheilt, deren schmaleres nach der Seite der Hauptschiffe liegt. Der Chor ist rund, von sieben Kapellen, die einen Chorumgang bilden, umgeben. Auf beiden Seiten des Querschiffes befinden sich je 4 ziemlich tiefe Kapellen, die dann mit dem Kapellenkranz des Chors äußerlich einen polygonen Abschluß bilden. In der letzten Kapelle des südlichen Querschiffes stehen mehrere Sarkophage, die leider durch den Vandalismus der französischen Invasions=Armee arg verstümmelt wurden. Die Soldaten erbrachen die Sarkophage, raubten daraus die golddurchwirkten Kleider der Leichen, bemächtigten sich der Juwelen und Kostbarkeiten, die mit ihnen in bedeutendem Werthe beigesetzt worden waren, und stellten dann beim Abzug die noch wohl erhaltenen Gerippe als Wachen an die Eingangsthür der Kapelle, wo die geflüchteten Mönche sie bei ihrer Rückkehr vorfanden. Wie schon erwähnt, sind die hauptsächlichsten Gräber das der Ines de Castro († 1355) und Don Pedro's. Es sind zwei gothische Schatzkästlein von einer Feinheit der Ausarbeitung und Zierlichkeit der Ornamentik, die mit den 6 spitzbogigen Arkaden an den Langseiten als Muster dieser Gattung dienen können. Auch diese Sarkophage müssen Arbeiten eines Ausländers sein, denn dicht daneben sieht man an dem Grab einer Beatrix vom Jahre 1304, was einheimische Kunst vermochte. Dieser Sarkophag enthält die Statuen der 12 Apostel in hohen Reliefs, so barbarisch und unbeholfen ausgeführt, daß man eher an die Zeit des Verfalls der römischen Antike als an byzantinische Vorbilder erinnert wird. Die von Don Manoel erbaute Sakristei steht anderen Bauten aus jener Epoche bedeutend nach. Sie enthält Statuen portugiesischer Helden und Könige im Barockstil. In Summa wiegt diese interessante Kirche schon die Beschwerden der Reise auf, die gleichwohl der armseligen, unreinlichen Gasthöfe wegen nicht gering sind, ganz anders wird man aber noch durch den Anblick Batalha's belohnt, nächst der Alhambra, der wunderbarsten Denkmälerstätte in der iberischen Halbinsel.

(Schluß folgt.)

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

DIE VOTIVKIRCHE IN WIEN.

(Mit Autorisation des Erbauers, Prof. H. Ferstel.)

Verlag von E. A. Seemann.

Die Votivkirche in Wien.

Mit Abbildung.

Monumentale Bauten gothischen Stils waren bis vor einem Decennium in Wien eine Seltenheit. Zwar galt der ehrwürdige Dom von St. Stephan den nachgeborenen Geschlechtern immerdar als das Wahrzeichen der Stadt. Aber die Begeisterung, mit welcher jedes echte Wiener Kind an ihm hängt, war wohl von jeher weniger künstlerischer als historischer und patriotischer Natur. Und an den wenigen anderen Resten mittelalterlicher Kunst, welche in den engen Gassen und Plätzen der Kaiserstadt von Zerstörung und Verzopfung verschont blieben, rauschte der Strom des modernen Lebens gleichgültig vorüber.

Auch die Wellenschläge der Wiedereinführung des gothischen Stils, welche seit den Tagen der Romantiker die Künstler Deutschland's und des westlichen Europa's lebhaft bewegten, wurden in Wien erst ungewöhnlich spät nachempfunden. Diese Verspätung auf dem Entwickelungswege der Architektur ist überhaupt für Wien ein charakteristischer Zug. Er läßt sich durch sämmtliche Stadien der dortigen Baugeschichte hindurch verfolgen. Als dann aber durch jenen kühnen Angriff des allzu früh verstorbenen Erbauers der Alt-Lerchenfelder Kirche das Eis des akademisch-büreaukratischen Schlendrians endlich auch in Wien gebrochen war, fiel die Aufgabe der künstlerischen Regeneration der dortigen Kirchenbaukunst zunächst keinem Werke gothischen, sondern romanischen Stiles zu. So kommt es, daß zwischen der Erbauung der Münchener Aukirche (1831—39), dieser ersten, wahrhaft künstlerischen Leistung der modernen Gothik, und dem Bau der Votivkirche, welche die Reihe der neuen gothischen Kirchen Wien's einleitet, ein Zeitraum von vollen dreißig Jahren liegt.

Die Verspätung auf dem Wege hat nun freilich der jüngeren Generation, welche das Ziel mit um so größerem Eifer verfolgt, manchen bedeutenden Vortheil gebracht. Es fiel ihr gleichsam die Frucht langen Strebens und Forschens reif in den Schooß. Was einem Ohlmüller nur wie durch glückliche Inspiration, unter dem unmittelbaren Einflusse der begeisterten, aber noch halb dilettantischen Studien der Romantiker gelang, das vollbringt sie auf dem Grunde einer mit reichster Monumentalkenntniß ausgestatteten Wissenschaft. Was für die Gothiker der dreißiger Jahre ein schwer zu erreichendes Ideal blieb, die volle Herrschaft über den neu erlernten Stil, die Meisterschaft der Praxis, das muß dem Gothiker unserer Tage fast schon wieder als Gefahr schablonenhafter Routine warnend vor der Seele schweben. Und für keinen Stil ist bekanntlich diese Gefahr des blos mathematischen Konstruirens und handwerksmäßigen Schematisirens dringender als für den gothischen.

Der Erbauer der Wiener Votivkirche, Professor Heinrich Ferstel, dessen Erstlingswerk wir in dieser ersten gothischen Kirche des neuen Wien's besitzen, wurde durch ein glückliches Geschick gegen den Nachtheil jenes Zuspät geschützt. Er war eben 27 Jahre alt, als er im Sommer des Jahres 1855 den ihm durch König Ludwig I. von Bayern zugesprochenen Preis gewann, welcher dieses Werk der Dankbarkeit der Völker Oesterreichs für die glückliche Rettung des Kaisers Franz Joseph aus drohender Lebensgefahr seinen Händen anvertraute. Was ihm unter der großen Zahl von 75 Mitkonkurrenten den Sieg eingetragen, war der gelungene Wurf eines frischen Talents, keineswegs das Werk pedantischer Schulung. Aber dem Selbstgefühl und der eigenen Wahl des jugendlichen Künstlers ging ein reges wissenschaftliches Leben, ging die Erforschung der mittelalterlichen Denkmäler des Kaiserstaates durch die Männer der Centralkommission, gingen endlich die ganze Reihe baugeschichtlicher Publikationen zur Seite, welche uns im Laufe der letzten Decennien die Architektur des Mittelalters aus dem Fundamente kennen gelehrt haben. Und aus diesem Verein echter Begabung und lebendig gewordener Wissenschaft ist uns hier denn ein Werk entstanden, welches die Kunstwelt einer längst vergangenen Zeit wieder vom Tode aufweckt, aber mit dem Charakter einer gediegenen Reproduktion den Vorzug eigenthümlichen künstlerischen Lebens verbindet.

Für die Beurtheilung des Werkes ist es vor Allem von Interesse, den eigenen Gedankengang des Meisters, wie er ihn in einer für die deutsche Architektenversammlung bestimmte Aeußerung niedergelegt hat, etwas näher kennen zu lernen*). „Manchen — sagt Ferstel darin — erscheint die allererste Zeit, in welcher das (gothische) Konstruktionsprincip das erste Mal zur selbständigen Entwickelung kam, als mustergiltig; andere erkennen hinwieder die Zeit des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, in welcher der Stil seine reichste Entwickelung erfahren hat, als das Ideal des gothischen Stiles. Wir in Wien könnten nach den vorhandenen Vorbildern aus dieser oder späterer Zeit leicht zu letzterer Anschauung hinneigen. Ich hielt jedoch dafür, aus der Reihe vorhandener Vorbilder jene für den gegebenen Fall in's Auge fassen zu sollen, in welchen der Stil das Konstruktionssystem vollständig durchdrungen hat, ohne noch zu einem decorativen Schema und zu übergroßem Reichthum entwickelt zu sein. In jener guten Zeit hat jedes Bauelement noch seine Bedeutung; es ist ein bestimmtes Maß und Gesetz für alle Bautheile abzuleiten. Profilirung und Ornamentation sind höchst einfach."

Man sieht hieraus, der Architekt stellt sich den Vorbildern seines Stils nicht mit absoluter Begeisterung, sondern kritisch gegenüber, und wählt von diesem Standpunkte die Muster aus, in denen er die Verwirklichung des architektonischen Ideals der Gothik erkennt. Er unterzieht in diesem Zusammenhange namentlich den Kölner Dom, bei aller Ehrfurcht vor der Erhabenheit seiner Erscheinung, einer vorsichtigen Kritik; und diese zeigt, daß die gothische Baukunst in jenem Werke bereits an einer äußersten Grenze angelangt war, „der man sich ohne Gefahr nicht nähern darf, und daß, von hier ab, ein Schema in der Architektur beginnt, welches trotz seiner Strenge in der Konstruktionsweise und dessen bis zur äußersten Grenze gesteigerter Konsequenz in seiner weitern Verfolgung dennoch Manierirtheit und Entartung mit sich bringen mußte." Ferstel griff demnach, unter Beibehaltung der im Hauptwerke der deutschen Gothik befolgten Grundgedanken der Konstruktion, in der Grundrißanlage, Façadenbildung und Behandlung des Details auf die Meisterschöpfungen

*) Vgl. den Bericht über die XIV. Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure, abgehalten am 30., 31. August, 1. und 2. September 1865 zu Wien, Verlag des österr. Ingenieur- und Architekten-Vereines, S. 9 und ff.

einer früheren Zeit zurück, und ließ sich von dieser Entscheidung auch nicht durch das patriotische Bedenken abhalten, daß eben diese Meisterschöpfungen weniger in Deutschland als vielmehr in Frankreich zu suchen sind. Haben doch dieselben französischen Vorbilder „auch bei der geistigen Geburt des Kölner Domes Pathendienste geübt!"

Wenn wir nun den Bau, den unser Holzschnitt im Bilde seiner künftigen Vollendung zeigt, hiernach zunächst in seiner Grundrißform bestimmter in's Auge fassen, so stellt er sich im innersten Kern als ein dreischiffiger Längenraum dar, welcher nach seiner fünften Gewölbe-Travee von einem einschiffigen Querhause durchschnitten wird. Aber diese einfache Anlage ist auf mannigfache Weise bereichert und erweitert. Die Abschlußmauern der Seitenschiffe des Langhauses sind bis an die äußeren Strebepfeiler hinausgerückt, so daß hierdurch Kapellen von 8 Fuß Tiefe neben den Seitenschiffen gebildet werden und die lichte Weite der Kirche sich bis zu 96 Wiener Fuß steigert. Eine verhältnißmäßig noch bedeutendere Erweiterung erhält das Querhaus durch 4 polygon abschließende größere Kapellen, welche sich in die vier Ecken zwischen Querhaus und Langhaus hineinlegen und von denen die eine, nordöstliche, auf unserem Bilde sichtbar wird. Die Anlage dieser vier Kapellen ist, beiläufig bemerkt, ein späterer und offenbar sehr glücklicher Zusatz, welchen der Bau erst nach der Preisertheilung erfahren hat. Der Chor endlich findet seinen bereichernden Abschluß in einem Kranz von sieben, ebenfalls polygonal gestalteten Kapellen, welche den Umgang rings umziehen; und hierin besitzt die Votivkirche eines jener eigenthümlichen Elemente der Grundrißform, welche die französische Baukunst schon in der romanischen Epoche aufgenommen, in der gothischen besonders an den stolzen Kathedralen des Nordens zu so glanzvoller Blüthe entwickelt hatte. Zwischen den Kapellenkranz des Chors und die Querschiffkapellen schiebt sich südwärts die Sakristei, nordwärts eine Treppenhalle ein, von welcher der Aufgang zu dem Oratorium hinaufführt. Dieses letztere zieht sich über dem Chorumgang herum und öffnet sich gegen das Innere in Gestalt von Triforien, die auch am Aeußeren zwischen den Strebepfeilern sichtbar werden. Im Langschiff dagegen sind keine Triforien angebracht. Die ganze Länge der Kirche beträgt 282, die Länge des Querschiffs 152 Fuß: keine eben sehr bedeutenden räumlichen Dimensionen, die aber doch einen reichen Komplex mannigfacher Theile umspannen.

Eben an diesen Reichthum der inneren Gliederung hat sich ein gegen den Bau oftmals erhobener Vorwurf geheftet, welchen wir deßhalb hier mit einigen Worten berühren müssen. Die Votivkirche, sagte man, werde dadurch zu einer französischen Kathedrale im Kleinen. Dies ist jedoch nur mit denjenigen wesentlichen Beschränkungen richtig, wie sie dem Architekten durch die Reduktion der Maaße vorgezeichnet wurden. Vergleichen wir den Bau z. B. mit der Kathedrale von Amiens, der edelsten Blüthe französischer Gothik, mit welcher bekanntlich der Dom von Köln in so merkwürdiger Uebereinstimmung steht, so fallen hier zugleich mit den großen Unterschieden der Maaße auch die der Anlage sofort in die Augen. Dem 42 Fuß weiten und 132 Fuß hohen Mittelschiffe von Amiens steht hier ein Mittelschiff von 36 Fuß Weite und 90 Fuß Höhe gegenüber. Dafür legen sich aber dem dortigen Mittelschiff des Chors, in Köln auch dem des Langhauses, rechts und links je zwei Seitenschiffe an; dafür ist ferner das Querschiff in Amiens und Köln dreischiffig gegliedert und dem Reichthum der gesammten Anlage auch durch die längs der ganzen Oberwände durchgeführte Triforien-Anlage Folge gegeben.

Besonders klar tritt aber die beträchtliche Vereinfachung des Kathedralsystems an der Behandlung des Aeußeren hervor. Beginnen wir die Betrachtung desselben mit der Façade, so hat der Architekt auch hier freilich die charakteristischen Motive der durchlaufenden Statuengalerie, das große Radfenster unter dem zierlich durchbrochenen Mittelgiebel, endlich

die drei skulpturgeschmückten Portale beibehalten, aber zugleich die Hauptlinien so klar und verständlich anzulegen und die einfachen tragenden Massen mit dem Reichthum der Dekoration in so richtiges Verhältniß zu setzen gewußt, daß man von einer bloßen Uebertragung in ein kleineres Format nicht reden kann. Besonders glücklich kommt diese maßvolle Harmonie von Masse und Zierlichkeit am Strebesystem und an den beiden, auf eine Höhe von 300 Fuß veranschlagten, Façadenthürmen zu Tage. Reicher gestalten sich die Querfaçaden mit ihren durchbrochenen Treppenthürmchen, schlanken Giebeln und hohen, von zierlichstem Maaßwerk angefüllten Fenstern; am reichsten endlich ist die Gliederung des Chors, an dessen Aeußerem besonders das Zwischengeschoß des Oratoriums als Mittelglied zwischen den hohen Obermauern und dem Kappellenkranz eine originelle Erscheinung ausmacht. Ueber der Vierung war im ursprünglichen Plan ein achteckiger Kuppelthurm projektirt; derselbe wurde jedoch aus Ersparungsrücksichten beseitigt und an seiner Statt ein schlanker Dachreiter, wie ihn die Abbildung zeigt, in Aussicht genommen.

Doch die Leser wollen wissen, wieviel denn bis jetzt von dem stolzen Aeußeren auf unserem Bilde schon zur Wirklichkeit geworden und wieviel erst von der Zukunft zu erwarten ist. Wir können darüber zum Glück beruhigendere Versicherungen geben, als die leicht begreifliche Ungeduld des Publikums und die mannigfachen Hemmnisse der Zeit sie uns einreden wollten. Gegenwärtig — 11 Jahre nach der Grundsteinlegung — ist das gesammte Lang- und Querhaus bis zur Giebelhöhe in allen wesentlichen Stücken des Aeußeren vollendet, und die Façade mit den Thürmen bis nahe an die Helmansätze emporgeführt. Die nächste Aufgabe wird sein, den Thürmen diese ihre letzte Vollendung zu geben. Die Gemeinde Wien unterstützt den Baufond zu diesem speziellen Zwecke mit jährlichen 30,000 Gulden. Nach Beendigung der Thurmhelme, welche im Laufe des nächsten Jahres eintreten wird, soll dann zunächst der Chor, der noch zurücksteht, seine volle Höhe erhalten. Gelingt es, auch diese Aufgabe in der präliminirten Frist von zwei Jahren zu bewältigen, so kann darauf endlich die Einwölbung und Bedachung folgen und das Ganze demnach mit Ende d. J. 1872 fertig sein. Ob freilich bis dahin auch der Skulpturschmuck des Aeußeren und die malerische Ausstattung mit Glasfenstern und Altären weit genug vorgeschritten sein wird, um dem Bau seinen vollen künstlerischen Glanz zu verleihen, müssen wir dahin gestellt sein lassen. Bisher liegt für die bildnerischen Zierden der Portale und Giebel nur der vom Architekten herrührende Gesammtplan und ein oder das andere Stück in der Ausführung vor. Zum Behufe der inneren Dekoration ist nur ein Theil der kostbaren Materialien vorhanden, nämlich 130 Blöcke ägyptischen Alabasters und 23 Cedernstämme vom Libanon, welche der Vicekönig von Aegypten der Kirche zum Geschenke machte.

Wir sind hierdurch auf die Frage nach dem sonstigen Baumaterial der Votivkirche geführt, welche gerade bei diesem Bau ihr besonderes Interesse hat. Man erhält wohl aus keinem anderen Umstande ein schlagenderes Bild von der Versumpfung der Wiener Architektur in der letztverflossenen Zeit, als aus der Thatsache, daß bis zur Grundsteinlegung der Votivkirche mehr als ein Jahrhundert hindurch dort kein eigentlicher Monumentalbau in Stein ausgeführt worden war. Die Fülle der werthvollsten Baugesteine, an denen Oesterreich überhaupt und insbesondere die weitere Umgegend von Wien einen ihrer beneidenswerthesten Schätze besitzt, lag fast unberührt da; eine Menge der früher ausgebeuteten Brüche war in Verfall gerathen und verödet; über anderen lagerte ein unverschämtes Monopol; es bedurfte daher beim Beginn des Votivkirchenbaues eigener Nachforschungen, um zu einem soliden und preiswürdigen Material zu gelangen. Man fand ein solches vornehmlich in den Kalksteingebirgen bei Brünn, zwischen Vöslau und Wiener-Neustadt. In diesem Brünner Kalkstein wurden insbesondere diejenigen Theile der Kon-

struktion ausgeführt, bei denen es sich in erster Linie um Tragfähigkeit und Widerstandskraft handelte; für die feineren Gliederungen und Ornamente gab dagegen der schmiegsamere Wöllerstorfer Stein das entsprechende Material. Aus diesem sind u. A. auch die figürlichen Theile der äußeren Dekoration, die Wasserspeier mit ihren seltsamen Thiergestalten u. A. nach den Modellen des Bildhauers Feßler gearbeitet. Eine zahlreiche Schule trefflicher Steinmetzen und Ornamentbildhauer hat sich an diesen Materialien in der Bauhütte der Votivkirche herangebildet und einen Zweig der Technik, der fast verdorrt war, wieder zu frischer, hoffnungsreicher Blüthe gebracht.

Aber nicht nur um der Technik, auch um der Kunst willen war dieser Bau für Wien ein erfreuliches und bedeutsames Ereigniß. Abgesehen von der mit ihm betretenen Richtung — deren Werth von den Freunden und Gegnern der Gothik selbstverständlich in verschiedenster Weise beurtheilt werden wird — war hier denn doch mit aller Entschiedenheit und Befähigung ein bestimmtes künstlerisches Ideal in reinen und edlen Formen zur Wirklichkeit geworden. Nicht nur der akademische Zopf und die büreaukratische Schablone waren gründlich überwunden, sondern auch dem chaotischen Durcheinander eines noch nicht dagewesenen sogenannten „neuen Baustiles", zu welchem halbe Talente und ganze Dilettanten da und dort ihre Zuflucht nahmen, war damit der Krieg erklärt. Und in diesem Kampfe muß Jedermann, sei er Freund oder Gegner der Gothik, dem Erbauer der Votivkirche ein glückliches Gelingen wünschen.

Friedrich Voltz, der Thiermaler.

Von **Fr. Pecht.**

Mit Abbildung.

Seit seiner Ausbildung zu einer besonderen Spezialität, wie sie etwa mit Bassano beginnt, kann man beim Viehstück, oder richtiger gesagt, bei der gemischten Darstellung thierischer und landschaftlicher Natur, durchaus zwei Richtungen wahrnehmen, die beständig nebeneinander herlaufen, und die man etwa die idyllische und die dramatische Auffassung, oder auch die realistische und historisch symbolische nennen könnte. Behandelt die eine das Vieh durchaus als Theil der Landschaft, als ihre Staffage und Vervollständigung, die blos durch die Existenz wirkt, giebt sie blos Zustände, allenfalls Stimmungen wieder, so faßt die andere das Thier als sich selbst bestimmendes Wesen auf, schildert uns sein Handeln und Leiden, meistens nicht ohne beständiges Verhältniß zum oder Symbolisirung des Menschen, wie wir dies von Bileam's Eselin bis auf Landseer's philosophische Hunde und Kaulbach's autobiographische Reinecke's erlebt haben.

Ist es nun keine Frage, daß fast jedes Thier außer seiner naturhistorischen oder rein malerischen auch noch eine symbolische Bedeutung für uns hat, oder derselben durch die Verwandtschaft seines Aussehens, seines Naturells, seiner Neigungen mit gewissen Seiten der menschlichen Natur wenigstens fähig ist, so kann auch die Berechtigung dieser letzteren Richtung, in der so große Erfolge erzielt wurden, nicht bestritten werden, so widerlich tendenziös uns dieselbe auch oft, selbst z. B. bei Landseer, anmuthet.

Der Meister, mit dem wir uns hier zu beschäftigen haben, gehört mit seiner Produktion durchaus der idyllischen Richtung an, er quält uns nicht mit gelehrten Eseln und frommen Schafen, er erläßt uns alles loyale Rindvieh wie die geistlichen Wölfe, er hat nicht die geringste Prätention seine Landschaften mit seelenvollen Gänsen oder kokettirenden

Ziegen zu verzieren, sondern er giebt uns diese Geschöpfe durchaus naiv, selten dramatisch heftig bewegt und bewußt, am liebsten als bloße Ergänzung und Belebung der landschaftlichen Scenerie wieder. Er verbindet durchaus keine anderen, als rein malerische Zwecke mit ihrer Darstellung; es fällt ihm weder ein, die Lämmer als Bock, noch sie als Theolog zu betrachten. Er überläßt das jenen, die vielleicht geistreichere Leute und jedenfalls schlechtere Koloristen sind.

Wäre also seine Auffassung der Thierwelt eine durchaus der malerischen Verwendbarkeit derselben entsprechende, meist ruhige, gemüthliche, so giebt uns gerade diese Schilderung des Naturlebens in ihrer seltenen Unbefangenheit und Harmlosigkeit den individuellen Charakter der Hausthiere, denn auf diese beschränkt sich seine Darstellung, am reinsten wieder, und adelt ihn zugleich sehr oft auch durch eine wahrhaft wohlthuende, frische und kernige Poesie, die ja auch beim Bildniß in der schönen Harmonie der Erscheinung mit der Empfindung, aus der es hervorgequollen, besteht. Solch rein malerischen Standpunkt festzuhalten, ist nicht so leicht, es gehört ein sehr gesundes ächtes Talent dazu; denn so wenig es unserem Meister einfällt, ein Schaf als Lamm Gottes aufzufassen, eben so wenig kommt es ihm auch bei, dasselbe bloß als einen Träger von Wolle zu geben, aus der Wiedergabe des Fells und nicht aus der des lebendigen Wesens selber die Hauptsache zu machen.

Aber auch die Thiere, und hier ist der entscheidende Punkt, sind ihm nur Theile eines Ganzen, Voltz malt nicht Vieh, sondern Bilder mit Thieren. — Das Bild ist ihm die Aufgabe, zu welcher er mit richtigem künstlerischen Instinkte von jeher sowohl die landschaftliche als die Thier-Natur verwendete. Auch die Menschen, die er da und dort anbringt und bei deren Auffassung er gerade so specifisch malerisch verfährt, wie bei der des Viehes. Hier unterscheidet er sich durchaus von den modernen Franzosen, er komponirt oder dichtet seine Landschaften wirklich und sucht nicht blos das erste beste Stück Natur mit möglichster Wahrheit und realistischer Treue aber auch Nüchternheit wiederzugeben. Er spricht nicht in Prosa wie diese, sondern entschieden in wohllautenden Versen, in sorgfältig abgewogenen, rhythmisch durchgebildeten Formen. Denn so gut etwas überhaupt erst Musik sein muß und nicht ein bloßer Lärm, um zur Harmonie zu gelangen, so gut muß die Darstellung auch erst ein Bild machen, bevor man sich um das Weitere kümmern kann, und zwar muß nicht nur das Ganze, sondern auch jedes Einzelne wieder für sich ein Bild geben. Macht man die Erzählung, die Charakteristik, die symbolische Bedeutung oder was immer zum Hauptzweck, so wird man immer in Gefahr sein, die vornehmlichste Anforderung an ein Kunstwerk aus den Augen zu verlieren.

Wer halbwegs Augen hat, wird nun freilich sehen, daß Raffael mit seinen Aposteln nicht um ein Haar anders umging, als unser Voltz mit seinen Ochsen, und daß der letztere gerade seinen eben so wohlverdienten als unbestreitbar großen Erfolg dem vollendet künstlerischen Eindruck verdankt, welchen seine Bilder machen. Diese harmlose Lust an der Erscheinung, das unbefangene Auge für die malerische Schönheit unserer vaterländischen Natur, sei es nun, daß er sie in der gemüthvollen Fülle unserer Dörfer, auf weiter Haide oder sonniger Alme belausche, sei es, daß er uns die Schwüle des Mittags oder die würzige Luft des Morgens mit gleicher Meisterschaft einathmen lasse, immer wird es die Gesundheit und Anspruchslosigkeit, das ächte Natur-, aber ganz besonders das ächte Kunstgefühl sein, was uns für ihn einnimmt.

Da diese animalischen Konversationsstücke, wie wir Voltz' Bilder im Gegensatz zu den heiligen Konversationen wohl nennen dürfen, bei der außerordentlichen Fruchtbarkeit des Meisters bald einförmig werden müßten, so hat er die landschaftliche Umgebung, in

welcher er dieselben sich bewegen läßt, um so mannichfaltiger, mit einem ungewöhnlichen Reichthum von Erfindung variirt, so daß kaum eine Saite unserer heimathlichen Natur nicht von ihm angeschlagen, eine Tages- oder Jahreszeit ihm entgangen sein dürfte, Nachtbilder ausgenommen; wenigstens wüßte ich mich nicht zu erinnern, daß ich etwa „seufzende Esel im Mondenschein" oder sonst etwas „Beziehungsvolles" dieser Art von ihm gesehen hätte.

Dieselbe derbe, frische, ächte Gesundheit des malerischen Talentes, die wir in der Komposition des Meisters finden, treffen wir auch in seiner Zeichnung, in seiner Färbung, ja im Vortrag sogar wieder. Er ist nicht nur durchaus er selbst, Original in Allem, sondern auch in hohem Grade harmonisch. War früher seine Färbung oft ein wenig bunt, der Vortrag zu gleichmäßig derb, von etwas zu handschriftmäßiger Meisterschaft, so hat in beiden der Künstler gerade in jüngster Zeit die bemerkenswerthesten Fortschritte in Bezug auf Feinheit des Tons, wie der Zeichnung und Modellirung gemacht, so daß manche seiner letzten Bilder, wie das, welches unser Holzschnitt bringt, schon direkt an gute alte Niederländer, wie Van de Velde und Berchem erinnern. Denn diese zu studiren, hat unser Künstler niemals verschmäht; er war nicht nur kein „Narr auf eigene Hand", sondern überhaupt keiner, und verdankt jenen großen Lehrmeistern nicht wenig, so selbständig er auch blieb. — Daher kann man denn auch auf allen unseren Ausstellungen ein Voltz'sches Bild schon von weitem am „guten Ton" kennen, und es wird Einem auch meist in der Nähe halten, was es in der Ferne verspricht, so daß man keinen Katalog braucht, um seine sublime „Bedeutung", und der Meister keine Laterne, um Liebhaber zu finden; denn wer wäre nicht glücklich, sich nach all dem impotenten Gefühlsdusel, wie er unsere Ausstellungen füllt, an einem frischen Trunk vom Quell wahrhaft sprudelnder malerischer Begabung erlaben zu können?

Die bildende Kunst auf der Weltausstellung.

Von **Julius Meyer.**

I.

Der Charakter des Ganzen. Die Gebäude des Parkes.

Ein Gesammtbild von dem gegenwärtigen Zustande der Künste zu geben, hat die Weltausstellung von 1867 noch weit größere Anstrengungen gemacht als ihre Vorgängerinnen. Daß sie es dennoch derjenigen von 1855 nicht gleich thun kann, liegt in der Natur der Sache; denn diese sollte die Arbeit eines halben Jahrhunderts umfassen, während sich jene auf die Werke eines Jahrzehnts beschränkt. Dafür ist aber diesmal die Betheiligung namentlich des Auslandes reicher ausgefallen. Auch hat die Kunst sich nun mehr gewöhnt an diese ganz neue Weise mit dem größeren Publikum in Berührung zu treten. Auf diesen rasch geknüpften, rasch gelösten Verkehr ist sie nun eingeschossen, und sie sträubt sich nicht mehr aus der Ruhe gesammelter Stimmung, die ihre eigentliche Atmosphäre ist, auf den Markt des Lebens herauszutreten und sich der Neugierde einer halben Welt vorzustellen. Mancher Künstler, der sich früher vor diesen Riesenausstellungen scheute, wie die Cirkassierin vor dem Sklavenmarkte, der ihre enthüllten Reize den gemeinen Augen des ersten besten Händlers preisgeben sollte, — er schreckt jetzt nicht mehr vor dem Wanderlauf der modernen Kunst zurück und läßt seine Werke reisen von München und Köln nach London, von London nach Paris.

Was hälfe es auch gegen den Strom zu schwimmen? Alles, was unsere Zeit kennzeichnet, der rastlose Austausch aller Erzeugnisse und Interessen, die ineinander greifende Wechselwirkung aller Kräfte, die Ausbreitung und Vertiefung der Bildung, die zunehmende Ausgleichung des

Wohlstandes, das Alles kommt in gewissem Sinne auch der Kunst zu Gute. Belebend wirkt auf sie der größere Wirkungskreis zurück, in den sie mit kosmopolitischem Schritt eingetreten ist. Andrerseits freilich wird sie täglich mehr aus dem organischen Zusammenhange herausgedrängt, worin einst die bildenden Künste sowohl unter sich als in ihren Beziehungen zum Leben ein unlösbares Ganzes bildeten. Fast ist sie nur noch eine Sache des Schmucks, seit sie der zugleich erhebende und befreiende Ausdruck der die Völker und Zeiten bewegenden aber auch beschränkenden Ideale nicht mehr ist. Unsere Ideale sind Ziele, denen wir mit klarem Bewußtsein und voller Willenskraft zustreben. Allein noch erfüllen sie nicht unsere Anschauung, unsere Phantasie mit neuen Gestalten; denn am Beginn des Weges sehen wir sie erst in ungewisser Ferne. Ganz eigner Art ist daher die Stellung der modernen Welt zur Kunst. Kein Glaube mehr umgiebt uns mit einer gestaltenfrohen Götterwelt, und noch sind wir mit der Wirklichkeit nicht so weit zu Stande, um sie zu charaktervollen Formen auszuprägen. Alles ist noch Versuch, unfertig, Mittel zum Leben, vorläufiges Ergebniß, Waare und Material. Ein ungeheurer Markt ist diese Welt, auf dem alle Gegenstände, kaum producirt und umgestaltet, unablässig dem allgemeinen Flusse und Wandel übergeben werden. Nicht so ganz zufällig ist es daher, daß die Weltausstellung dieses Jahres, wohl die letzte für lange Zeit, als den ersten in die Augen springenden Charakterzug das Ansehen eines immensen Jahrmarktes hat.

Daß man diesem neuesten Weltauszug ein monumentales Kleid anzulegen nicht einmal versucht hat, war ganz in der Ordnung. Noch die Ausstellung von 1855 ließ sich in Wände schließen, denen man ein künstlerisches Kleid aufheften konnte. Diesmal sollte nicht nur was in der Gegenwart die Natur im Dienste des Menschen und Menschenhände hervorbringen, zu flüchtigem Stelldichein zusammentreffen, vom simpelsten Rohprodukt bis zum feinsten Miniaturbildchen und der Riesenkanone von Krupp, — sondern auf europäischem Boden auch ganze Monumente fremder Nationen zu Gaste kommen. Welches Gewand hätte für einen solchen Riesenkörper ausgereicht? Doch auch Körper kann nicht heißen, was aus den verschiedenartigen Stücken für einen Moment zusammengetragen ist. Nichts daher von einem künstlerischen Rahmen, worein das Ganze sich fügte. Es ist bekannt, wie man darauf namentlich im Ausstellungsgebäude gänzlich verzichtet, dagegen in einer concentrischen Anlage von sieben elliptischen Ringen (für die sieben verschiedenen Hauptgruppen), welche von den verschiedenen Ländern strahlenförmig durchschnitten wird, eine höchst praktische Eintheilung gefunden hat.

Auch in dem umgebenden Parke hat man keinerlei Versuch gemacht, die vielfachen Baulichkeiten zu einzelnen Gruppen von irgendwelcher monumentalen Wirkung anzuordnen. Zufällig, fast wie ein Knabenspiel von Cyklopen, sind sie zwischen den Anlagen umhergestreut, deren Grün, seit gestern emporgetrieben, ängstlich und blaß aus diesen künstlichen Steinhaufen hervorschaut. Nicht einmal malerisch wirkt die Vertheilung, da Alles bunt durcheinanderliegt und Alles neu, scharf, eckig, unbewohnt, ungebraucht, mit den verschiedensten Eindrücken die Sinne des Beschauers umwirbelt.

Nirgends also Stimmung und Sammlung. Wie vom rastlosen Räderwerk der Zeit selber und seinem verwickelten Gange könnte man sich umgetrieben glauben, wenn Einen nicht immer die Empfindung begleitete, daß dies Alles vielmehr ein Spiel sei. Das ist es auch in der That, und im leichtesten Sinn des Wortes, für den bei weitem größten Theil des Publikums. Mit holdem Flattersinn hüpft das namentlich bei seinen Parkpromenaden von Bau zu Bau wie von Ueberraschung zu Ueberraschung und ist nachher so klug als wie zuvor. Im Grunde ist auch nicht Weniges davon bloße Spielerei. Wahrlich, wer nüchternen Sinnes diese Menschen, diese Dinge sich betrachtet, der hätte nicht übel Lust auszurufen:

„O sprich mir nicht von jener bunter Menge
Bei deren Anblick uns der Geist entflieht."

Aber auch wer in dem zweiten jener Kreise durch die Ausstellungssäle selber wandert, wo sich nach Nationen die Werke der Malerei und Plastik von allen Gattungen bunt aneinander reihen, dem könnte bange werden vor dieser neuen „unharmonischen Menge," die auf den ersten Blick wenigstens, „verdrießlich durcheinander klingt." Welcher Unterschied der Zeiten, da Cimabue's

Idylle.

Nach einem Oelgemälde von Friedr. Voltz in München.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Madonna in feierlicher Prozession und unter der begeisterten Theilnahme der Florentiner nach S. Maria Novella getragen wurde, und nun, da der abgestumpfte Sinn des Reisenden gleichgültig über diese eben aus der Kiste gepackte Geschichte, Mythe, Landschaft und Genre schweift.

Doch sicher ist es nicht dem Leser um einen Bericht zu thun, der mit mürrischem, der Vergangenheit zugewendetem Auge überall nur die dunkle Kehrseite erblickte. Die moderne Welt hat ihr eigenes Recht und will nicht mit alten Maaßstäben gemessen werden. Von den altgeheiligten Formen verflossener Zeiten hat sie sich losgesagt, soweit sie in ihnen ebenso viele Schranken entdeckt. Sie verwerthet sie nun mit kritischer Einsicht als bloße Muster, als Mittel für ihre eigene Existenz; mit freier und bewußter Auswahl bereichert sie sich aus dem gesammten überlieferten Erwerb des menschlichen Geistes. Von diesen interessanten Prozesse, worin die Gegenwart die ganze Vergangenheit verarbeitend in sich aufnimmt, giebt die Ausstellung vielfach Zeugniß. Sie beweist auch, wie täglich mehr der scharfe Zugwind der modernen Bildung die kleinen hemmenden Besonderheiten wegfegt, welche die Nationen noch scheiden. Dabei geht natürlich mancher charaktervolle Zug verloren, diese fortwährende Umgestaltung ist zugleich ein Verwischen der Eigenthümlichkeit. Allein sie ist auch eine unendliche Bereicherung, denn jeder Theil tränkt sich gleichsam mit den Säften des Ganzen. Dann wird auch sein eigener Charakter, sofern er nur Lebenskraft hat, wieder freier und voller sich entfalten. So will jede Nation durch den Wechselaustausch ihrer Kräfte mit den andern ihre Arbeit steigern, die ganze Gegenwart eine neue Welt aufbauen aus den Trümmern der Vergangenheit.

Doch alle diese Arbeit des Zeitalters hat noch einen tieferen Grund. Es ist der schlechterdings profane Charakter, die absolute Weltlichkeit unseres Jahrhunderts. Keine Autorität mehr, die uns blindes Gesetz wäre; nichts mehr ist uns heilig, denn nichts mehr bindet als fremde, unbegreifliche Gewalt unser Bewußtsein, unsere Empfindung, unsern Willen. Mögen die Frommen das Zeitalter deshalb frivol schelten; es ist es nicht. Denn was ihm heilig geworden, läßt es sich durch keine Macht zerstören noch entreißen: das innere Gesetz nämlich, das es im eigenen Leben wie in dem der Gesammtheit erkannt hat und nun mit heller Einsicht vollbringt. Aus diesem Bewußtsein sich eine neue Welt und neue feste Lebensformen zu schaffen, dazu wendet es alle seine Kräfte auf, zieht alle Stoffe herbei, alle historisch überlieferten Formen und entdeckt täglich in der immer erweiterten Herrschaft über die Natur neue Mittel zur höchsten Ausbildung des menschlichen Daseins.

Auch dieser große Zug der Zeit hat sich in der Ausstellung deutlich ausgeprägt. Was liegt daran, daß sie ihre Entstehung der Laune eines Emporkömmlings verdankt, der, bevor sein kühnes Spiel vielleicht verloren geht, noch einmal als großer Herr sich fühlen möchte, indem er alle Schätze und alle Fürsten der Welt bei sich zu Gaste bittet? Die Nationen haben die Einladung angenommen, und so kommt ganz naturgemäß und von selbst zum Ausdruck, was die Welt nun treibt und bewegt. Ist auch manche Lücke geblieben, manches „Schwindelhafte" mitunter gelaufen (gewissermaßen gehört ja auch das dazu), so haben sich doch ihre Hauptzüge zu einem treffenden Gesammtbild zusammengefunden. Auch jener weltliche Charakter ist schlagend ausgesprochen, so vollständig, daß selbst die Frivolität, die ihm bisweilen allerdings anhängt, sich mit eingeschlichen hat. Nicht blos in der Kunst, sondern auch im Auszug des materiellen Lebens, den die Ausstellung giebt. Bekanntlich spielt auf dem Marsfelde die Sektion der Lebensmittel und ihre Zugabe an lebendigen Schönheiten keine kleine Rolle, und mit besonderer Liebe liegt das Publikum dem gründlichen und erschöpfenden Studium gerade dieser Abtheilung ob. Wie schwach dagegen ist Alles vertreten, was in das Gebiet des religiösen Kultus schlägt. In trostloser Vereinsamung hängen verlassen und unbeachtet unter allen den Weltkindern, welche die Malerei eingeschickt hat, einige „Heiligenbilder", und auch diese verdienen in der That kaum, daß man sich dabei aufhalte. In der französischen Abtheilung des Parks findet sich ein gothisches Kirchlein, dürftig aufgebaut, wie aus milden Gaben für eine arme Gemeinde, innen ausgeschmückt mit allem Apparat des Katholicismus; Alles ist nett, klein und verkäuflich, Waare zum Zeitvertreib für fromme Seelen. Andrerseits haben die englische Bibelgesellschaft und die evangelische Mission ein paar Riesenschachteln nach ungefährem romanischem Muster zuschneiden lassen und vertheilen darin die Evangelien in allen Sprachen. Das sind die Leistungen der kirchlichen Baukunst auf dem Marsfelde, einige Entwürfe abgerechnet, zu denen sich die Neugothiker aufgerafft haben.

Im geraden Gegensatz zu diesen schwächlichen Ueberresten alter Zeiten stehen einige Modelle zu wohlfeilen und bequemen Arbeitshäusern, die Frankreich, und ein Schulhaus, das Preußen ausgestellt hat. Alle Architektur, soweit sie wirklich Kunst ist, ging von einem Kultus aus; sie baute dem Gotte sein Haus und fand für die anbetende Verehrung des Menschen den räumlichen Ausdruck. Allein was von jeher gerade die Kirche am wenigsten kümmerte, die Wohlfahrt und die Bildung der arbeitenden Klassen, gerade das läßt die moderne Welt besonders sich angelegen sein. Es liegt in der Natur der Sache, daß sie hierbei zunächst an das Nothwendige denkt und vorerst weder die Mittel noch die Fähigkeit hat, dieses Bedürfniß in eine (wenn auch einfache) künstlerische Form zu erheben. Schmucklos und kahl, der nackte Ausdruck des eben erst geretteten nackten Daseins, umschließen diese Mauern die simpelsten Räume; aber aus der gemeinen Noth und Sorge des Leibes wie des Geistes wollen sie das Volk erlösen zu dem freien Bewußtsein einer gesicherten Existenz. Denke dir ein Geschlecht, freundlicher Leser, das bis in seine untersten Klassen das Ideal verwirklicht hat, welches diese Musterhäuser andeuten wollen, — und du wirst die Kunst von selber sich einstellen sehen, als die aufgeschlossene Blüthe eines aus innerem Mark genährten und gereiften Lebens.

Doch auch die heutige Welt will das Geschmeide der Kunst nicht missen. Von ihren eigenen Versuchen in Malerei und Plastik nicht zu reden, ist sie unermüdlich, die Formen der Vergangenheit tausendfältig zu wiederholen. Die Ausstellung ist merkwürdig reich an den trefflichen Proben der vervielfältigenden Technik im verschiedensten Material, von den Terracotten und der Steinpappe bis zum edelsten Metall. Ein wahrer Wetteifer hat sich entsponnen, die überlieferten Werke der großen Kunstepochen, vom Standbild bis zum kleinsten Hausgeräthe, in allen möglichen Größen und Stoffen zum Gemeingut aller Klassen zu machen. Erst jetzt wieder haben die Engländer eine neue, nach den ausgestellten Proben treffliche Reproduktionsweise gefunden, womit sie die Schätze des Kensington-Museums in die weitesten Kreise verbreiten wollen. Aber auch die freie Nachbildung in den Stilen der besten Zeiten ist nun mehr als je Aufgabe der Kunstindustrie geworden, und die Leistungen auf diesen Gebieten gehören zu den interessantesten der Ausstellung.

Von geringer Bedeutung sind im Grunde, wie schon bemerkt, die im Park aufgeführten Baulichkeiten. Die Architektur ist keines jener Dinge, das sich wie ein Kästchen herumtragen und sich irgendwo für ein halbes Jahr ein Plätzchen anweisen ließe. Sobald sie in Massen auftreten will und doch nicht die Aufgabe hat, als dauerndes Denkmal einem großen Zwecke des menschlichen Lebens seine Stätte zu gründen, kann sie in gemeinem oder nachgemachtem Material mit ihren Formen nur spielen. Zudem sieht sich Europa noch immer suchend und rathlos nach der Bauweise um, worin es eigenthümlich, treffend und ohne Besinnen, auch für das Bedürfniß des Augenblicks, seine Räume gestalten könnte. Denn soweit hat doch auf dem Marsfelde der gute Genius des Zeitalters über dessen Kobolde und Gespenster den Sieg davongetragen, daß diese es nicht gewagt haben, mit Versuchen eines „neuen Stils“ einen Hexensabbat, wie wir deren in Deutschland wohl erlebt haben, aufzuführen.

Am meisten Charakter und ästhetischen Werth hat noch die orientalische Abtheilung. Allein der Orient baut bekanntlich nur in der alten ihm überlieferten Weise. Seine Kunst ist wie der Zauberpalast, in dem Dornröschen schläft, seit Jahrhunderten in demselben Zustande, worin sie vor Zeiten alle Pracht und Ueppigkeit entfaltete. Spurlos ist an den Morgenländern das ganze moderne Leben vorübergegangen, und während bei uns Welten erstanden und in Trümmer gingen, blieben sie mit träumerischem Spiel in einem Scheinbild ihrer alten Existenz versenkt. Aegypten hat zugleich seine alte vorchristliche Tempelarchitektur und die neuere maurische Bauweise, wie sie seit lange dort sich ausgebildet hat, vergegenwärtigen wollen. Der erstere Versuch, ein Auszug, eine Abbreviatur gleichsam aus der Anlage und den Innenräumen des Tempels von Edfu vermag doch kein deutliches Bild vom Ganzen zu geben. Namentlich aber ist die polychrome Behandlung von höchst zweifelhafter Aechtheit und von einer Buntheit, die sicher das Auge jedes alten Aegyptier's auf's Tiefste beleidigt hätte. Dagegen zeigt die aus Holz und Ziegeln leicht aufgerichtete Karawanserai die zierliche und luftige muhamedanische Bauart, wie sie noch heute in Anwendung kommt.

Spielend wehren diese schlank emporsteigenden Mauern und ihre mit maurischen Arabesken netzartig durchzogenen Oeffnungen die Sonnengluth ab und nehmen doch in kühlendem Strom die Luft in sich auf. Das ganze Leben ist nach Innen gezogen in den hohen geräumigen Hof, worein gleichmäßig und heimlich das gebrochene Licht sich ergießt. Nirgends eine lastende Masse, noch eine wuchtig stützende Kraft; wie scherzend ist die Schwere des Stoffs und die Anstrengung des Aufbaues umgangen. Der gerade Gegensatz zu den gedrungenen Verhältnissen, dem kolossalen Wesen jenes Tempels, der in seinem Kampf zwischen Säule und Steinbalken die Konstruktion selber zum strengsten Ausdruck bringt. Interessant ist für den Laien das Nebeneinander dieser Gegensätze, worin er den ganzen Charakter des Orients versinnlicht sieht.

Wie übrigens noch heute die morgenländischen Großen für sich zu bauen und die alte Pracht der arabischen Märchenwelt sich vorzuzaubern wissen, das zeigen in ansprechenden Mustern der Selamlik des Vicekönigs von Aegypten, der Palast des Bey von Tunis und der türkische Kiosk. Wir reden hier nicht von den Grundplänen, die, wie fast immer im Orient, ein loses und zufälliges, wenngleich bisweilen anmuthiges, Aneinandergefüge von Räumen sind, noch von der künstlerischen Form des Aufbaues, die immer zwischen dem nackten Ausdruck des struktiven Zusammenhangs und phantastischer Verzierung schwankt. Was dagegen Alle auszeichnet, ist die polychrome Ausstattung der Innenräume. Ihren höchsten, einen unübertrefflichen Reiz erreicht dieselbe in dem genannten Kiosk. Nichts von dieser Schönheit, diesem heiteren und weichen Einklang der Farbenwirkung hat Europa dem Orient an die Seite zu stellen. Voll und rein ist in jeder Ornamentengruppe die ganze Farbenskala ausgesprochen, in brillantem wechselndem Spiel verschlingen sich die Töne, um doch durch die Vermittlung feinerer Nüancen und Abstufungen in einer durchaus milden beruhigenden Harmonie gleichsam aufzugehen. Nur die alten Griechen können die Orientalen in der Virtuosität polychromer Dekoration übertroffen haben, doch trug dieselbe bei ihnen einen wesentlich andern Charakter. Nichts drückt deutlicher den Grundzug des orientalischen Wesens aus als dieses Farbenspiel. Von dem reichen Eindruck sind alle Sinne gesättigt, die Phantasie dämmernd und träumend in sich zurückgetrieben; die Seele in keiner Weise erregt, ganz versunken in sich und dies Spiel, das sie in eine arbeits- und spannungslose Harmonie mit sich und der Welt wiegt. Zu einem solchen Zustande fehlt uns Europäern freilich die Muße und die Stimmung, und hastig, aufregend, ausfahrend, durcheinandertosend, von mehr als einem Mißklang zerrissen, wie unser Leben, ist unser Farbensinn.

Was von europäischen Gebäuden auf der Ausstellung noch Charakter und Stil, eine geschlossene und ausdrucksvolle Erscheinung zeigt, das liegt durchgängig seitab von dem wahren Mittelpunkt unseres Kulturlebens. Es sind insbesondere die Holzbauten jener nördlichen Völker, zu denen der rastlos umgestaltende Gesittungsprozeß der letzten Jahrhunderte kaum hingedrungen ist. Ihrer Reproduktion war auch das Material günstig, das sich diesmal beibehalten und so den Bau bis zum Dache hinauf in seiner Aechtheit durchführen ließ. Außer den schwedischen und norwegischen Häusern sind namentlich die russischen — worunter ein prächtiger Pferdestall — von Interesse; wirksam durch die gediegene festgefügte Gestalt und doch wieder zierlich durch die Ornamentation, welche die schwere Nutzarbeit in heitere Zierden an Dächern, Fenstern und Thüren ausklingen läßt. Merkwürdig ist, wie auch hier einzelne Spuren der eindringenden Renaissance sich entdecken lassen.

Oesterreich hat den ganz dankbaren Einfall gehabt, Muster von Bauernhäusern zu errichten aus Niederösterreich, Ungarn, Tyrol und Steiermark; hier ist noch nationale Eigenthümlichkeit, und, soweit von Kunst die Rede sein kann, durch den charakteristischen Ausdruck des einfachen Bedürfnisses in passendem Material eine gewisse Wirkung. Preußen hat sich mit dem Schulhaus begnügt, von dem oben die Rede war; für Kunst hat der Staat, der nun die Neugestaltung Deutschlands in eine kräftig durchgreifende Faust genommen und dabei noch genug mit sich selber zu thun hat, gegenwärtig offenbar weder Mittel und Zeit, noch Stimmung und Interesse. Ein maurischer Pavillon von dem Architekten Diebitsch ist recht zierlich und mit Kenntniß des Stils ausgeführt; ob freilich mit dergleichen Spielereien unserer architektonischen Noth irgendwie abgeholfen wird, ist eine andere Frage. Was die romanischen Länder, insbesondere Italien und Spanien, von

eigenen Ausstellungsgebäuden gebracht haben, beschränkt sich auf eine trockene und dürftige Nachahmung einheimischer Bauwerke aus besseren Zeiten. England seinerseits war klug genug, sich — außer seinen Missionsbehältern — mit einigen mehr oder minder verzierten Schoppen für Heizungsapparate, Kriegswerkzeuge und dergl. zu begnügen. — Von den verschiedenen Annexen für Ausstellung von Kunstwerken macht nur der Bau der Schweizer höhere Ansprüche: so scheint es wenigstens, da sein Architekt auch den Plan noch unter den Bauentwürfen bei den bildenden Künsten auszustellen für gut befunden hat. Wohl weil er meinte (ein anderer Grund ist nicht abzusehen), das „Nationale“ mit dem „Klassischen“ mustergültig verbunden zu haben, indem er schwächliche Reminiscenzen an einen dorischen Antentempel mit groben Anspielungen auf ein Schweizerhausdach zusammenflickte.

Die Gebäude der französischen Abtheilung, meistens Maschinen- und Fabrikräume, verzichten gänzlich, wenn auch mit ein paar Zierrathen versehen, auf ein künstlerisches Ansehen. Einige jener „Chalets“, wie sie als Landhäuser in der Umgegend von Paris der vom Geschäft zurückgezogene und naturdurstige kleine „Rentier“ liebt in Ermangelung von Sennhütten und Alpengletschern, kleine Villen in einem französisirten, verfeinerten und abgeschwächten Schweizerstil, treten hier nur auf, weil sie, zerlegbar und transportabel, die Architektur als Reisegepäck behandeln. Der kaiserliche Pavillon, den die Pariser Tapezierermeister dem allerhöchsten Paare haben errichten dürfen, ist in Wahrheit ein kostspieliges Stück Arbeit, das dieser edlen Gewerkschaft alle Ehre macht und mit der Architektur nicht das Mindeste zu schaffen hat. Eine Art Vogelkäfig aus byzantinischen, maurischen und antiken Stilresten, mit einem arabischen Rauchgemach für den Kaiser, einem Boudoir „Louis XVI.“ für die Kaiserin und einem Salon halb aus dem 18. halb aus dem 19. Jahrhundert. Bekanntlich hat neuerdings die elegante Welt, indem sie doch auch mit den Perioden der Renaissance und des Rokoko liebäugelt, die Manier Louis XVI. aus dem staubigen Winkel hervorgeholt, worin sie von der Revolution geworfen und seitdem bis auf die neueste Zeit geblieben ist, um ihr nun die Ausstattung prächtiger Wohnungen zu übertragen. Von diesem Rückgriff zu einem nüchternen und zwitterhaften, eigentlich dürftigen aber kostbaren Mischstil ist später noch zu reden, bei Gelegenheit der Kunstindustrie.

Doch der Leser wird genug von jener Baukunst haben, wie sie im Park vertreten ist. Was die Architektur der Gegenwart zu leisten vermag, ist nicht sowohl dort als in den Entwürfen ausgesprochen, die sich im Innenraum der Ausstellung selber finden. Dort, diesen Trost schicken wir voraus, finden sich Pläne zu monumentalen Bauten, deren sich auch eine bessere Zeit, als die unsrige ist, nicht zu schämen hätte. Aber sie gehören unserem Jahrhundert an, denn sie bringen dessen eigenen Geist, indem sie für große moderne Zwecke den Raum künstlerisch durchbilden, zu lebensvoller und gediegener Erscheinung. Wir Deutsche aber dürfen stolz darauf sein, daß gerade diese Entwürfe von zwei deutschen Architekten herrühren (Semper und Hansen, der wenn auch ein geborner Däne wohl zu den Deutschen gerechnet werden darf), die auch dann an der Spitze stehen und die Ersten bleiben würden, wenn die Betheiligung der Baumeister eine vollständigere gewesen wäre, als sie in der That gewesen ist.

Werke der Kunst um einen Groschen.

Phantasien über die Münchener Bilderbögen

von

Erwin Förster.

Ich denke immer noch mit Freuden daran zurück, daß unsere Familie allsommerlich nach Tegernsee überzusiedeln pflegte, welches damals freilich weniger besucht war, als jetzt, da noch kein Schienenstrang es der Hauptstadt näher gerückt hatte. Wenn man bedenkt, daß mit dem dortigen Aufenthalt auch die Schulstube für mich geschlossen war, so wird man mein damaliges Vergnügen leicht begreifen, weniger aber, daß ich mich schon im Voraus auf den ersten Regentag freute.

Die Sache war aber die: ganz unten im Koffer war unser Spielzeug eingepackt, und es fehlte dabei nie ein ganz nagelneuer Farbmuschelkasten und ein Dutzend Bilderbögen, welche aber immer erst an Ort und Stelle betrachtet und bei schlechtem Wetter bemalt werden durften. Uebrigens hatte ich schon soviel Schönheitssinn, daß ich weit davon entfernt war, in diesen Soldaten, Rittern, Pferden oder Kühen Kunstwerke zu erblicken, selbst dann nicht, als ich sie colorirt hatte; aber sie gefielen mir doch, diese steifen Figuren, und ich war glücklich, soviel Roth und Grün nehmen zu können, ohne gerade der Naturtreue allzu schroff entgegen zu arbeiten.

Wie haben sich seitdem die Zeiten geändert! Ich glaube der dümmste Junge in den primitivsten Hosen würde sich jetzt solcher Bilderbögen schämen; allein wie könnte es anders sein in einer Zeit, wo man die fortgeschrittene Aufklärung und den aufgeklärten Fortschritt auf die Fahne schreibt? Wo selbst in Tyrol ein Gasthaus zur „Toleranz" existiren darf und Spanien den excommunicirten König von Italien anerkennt? Hoffen wir, daß wir bald wieder rückwärts gehen und daß die Bemühungen der frommen Väter der Gesellschaft Jesu hier in der guten Stadt München nicht umsonst waren. Gelingt es, dem „rollenden Rade der Zeit" in die Speichen zu fallen und es zurückzuschieben, so bekommen wir vielleicht wieder Glaubenseinheit, Klöster, Prügel und Prügelstrafen, Postkutschen, italienische Sängerinnen und schlechte Bilderbögen; während wir jetzt, statt Glaubenseinheit zu haben, Strauß und Renan lesen, die Klöster weltlichen Zwecken dienen, die Stöcke aus der Armee und dem Zuchthause verbannt und die Münchener Bilderbögen wahre Kunstwerke sind.

Wie viele kennen doch das Gute und Schöne, aber gehen daran gleichgültig vorüber, weil sie es zu sehen gewohnt sind. So ist's auch mit unsern Bilderbögen. Jeder Buchbinder hängt sie an sein Schaufenster; der Vater kauft alle Weihnachten je 24 Stück für seine Kinder; der Künstler, welchem eine Studie fehlt, trinkt eine Halbe Bier weniger, um sich einen Bilderbogen zu kaufen, auf dem er das Gewünschte findet, warum sollte ich nicht den seltensten Gebrauch von ihnen machen und über sie schreiben? Wäre es auch nur, um einem hypochondern Leser ein Mittel zu nennen, wie er die verlorne heitere Stimmung wieder erhalten und seine arme Frau, die vor jedem lauten Tritt erschrickt, wieder froh machen kann.

Ihm würde ich z. B. des trefflichen Kaspar Braun's „Jahrmarkt" vorlegen und zu ihm sagen: „Geehrtester, seien Sie gut und schauen Sie sich dieses Blatt, ein Meisterstück der Xylographie, an; wird Ihnen dabei nicht heimlich zu Muthe? Sehen Sie da vorn unsere alten Freunde, den Dr. Eisele und seinen Zögling; erinnern sie sich noch, wie Sie sich früher stets auf den Donnerstag freuten, weil da die „Fliegenden Blätter" erschienen, wo wir die beiden berühmten Männer auf ihren Kreuz- und Querzügen in Deutschland trafen? Und berühmt waren diese Reisenden, denn man trifft von ihnen mehr Denkmäler in Deutschland, als von Schiller; nur die undankbare Vaterstadt hat es noch unterlassen, sie in Erz zu gießen, und rechts und links neben „Max-Emanuel" auf den Promenadeplatz zu stellen — auf ein paar Statuen mehr oder minder käm' es dort wahrlich nicht mehr an. Da treffen Sie ferner den Wühlhuber und den Heulmaier, von denen beiden Sie etwas haben. Es ist ein Stück „guter, alter Zeit", welches uns Braun darbietet; denn der Mordthatensänger giebt sich noch die vergebliche Mühe, die Moral des Volkes durch abschreckende Beispiele und noch abschreckendere Gesänge zu heben. Würde das Mittel helfen, so sollten die Maler und Schriftsteller von staatswegen gehalten sein, nur noch Verbrechen und deren Folgen zu schildern, wiewohl es die meisten freiwillig thun. Man könnte dann viel Geld für Juristen ersparen und dasselbe dem so nöthigen Militäretat einverleiben; allein — wie gesagt — „die Geheimnisse von Paris" nützen so wenig als seinerzeit die Mordschilder, wie man auf dem Bilde sehen kann, wo ein armer Teufel sich zwar das schlechte Beispiel, nicht aber die Moral zu Herzen nahm und nun von der Polizeimannschaft und einigen aus dem Volke verfolgt wird, woraus zu schließen ist, daß Braun bei dieser Zeichnung nicht an München dachte, trotz der Kellnerin mit der Ringelhaube, denn hier verfolgen zwar die Gendarmen die Spitzbuben, allein das Volk auch die Gendarmen, wenn sie einen arretiren wollen, was man „Oktoberauflauf" nennt. Ja, es ist noch die gute, alte Zeit; denn ich bemerke nicht, daß der Seiltänzer, wie Blondin, einen Orden trägt und statt im Hotel „zu den vier Jahreszeiten" wird er wohl in einer elenden Schenke auf Stroh schlafen; und der Sperrsitzplatz, den er aus ungehobelten Brettern mit seinen Hanswursten zusammengenagelt, wird wahrscheinlich auch

nicht mehr als 3 Kreuzer kosten und nicht wie beim „Helden des Niagara“ $1\,^1/_2$ Gulden. — Also, wie gesagt, jetzt gehen Sie auf dem Jahrmarkt herum, hinter den Buden treffen Sie mit unserm Künstler und seinem zu früh verstorbenen Freund Schneider zusammen; und sieht der erstere auch ein Bischen grimmig drein, so brauchen Sie sich doch nicht zu fürchten, denn im Grunde genommen ist er ein sehr gemüthlicher Mann und wird Sie außerhalb des Thores führen, wo Sie im Freien ein vernünftiges Glas Bier trinken können und wenn Sie dann auf die herrliche Gegend blicken, so müßte Sie doch wahrlich der Teufel reiten, wollte Sie der Teufel noch weiter mit Hypochondrie plagen.“ —

Da ich gerade von einem Spaziergange ins Freie spreche, so könnte ich gleich ein artiges Beispiel erzählen, wie es mir voriges Jahr gelang, Einen durch die Münchener Bilderbögen gesund zu machen. Der arme Kerl litt nämlich stark am Zipperlein, denn er war früher leidenschaftlicher Jäger, wenigstens am Sonntage, und hatte gelesen, daß die alten Waidmänner gar gern das Podagra bekommen; er war freilich erst 36 Jahre alt, als ihn eine Erbschaft in den Stand setzte, als „Privatier“ zu leben und so bildete er sich ein, er wäre krank und fuhr zur „Doctorbäuerin“ nach Deisenhofen, die ihn freilich auch nicht kuriren konnte; im Grunde genommen war er aber faul, aß gut, trank viel und machte keine Bewegung, so daß er zuletzt glaubte, er könnte keine machen und müßte sich schonen. Mich dauerte der Mann, ich kannte ihn von Niederbayern her, wo er sonst das gerade Gegentheil von jetzt war und so besuchte ich ihn und lud ihn ein, mit mir in's Gebirg zu gehen, wohin ich eine Einladung zur Gemsjagd erhalten hatte.

Allein vergeblich suchte ich ihn von der fixen Idee abzubringen; er benützte jedoch die Gelegenheit, mir zu versichern, er sei einst der beste Schütze im ganzen Unterlande gewesen, ein Jäger, der überall vorangegangen sei, aber er müsse es jetzt auch schwer büßen. Zu seiner Ehre muß ich bemerken, daß von den vielen Jagdabenteuern, welche er mir jetzt erzählte, höchstens zwei Dritttheile erlogen waren. Ich entschuldigte mich für einen Augenblick und ging in die nächste Kunst- und Papierhandlung, in welcher ich den Bilderbogen Nr. 311 „die Gemsjagd im bayerischen Hochgebirge“ von Bernhard Fröhlich kaufte und ihn meinem Patienten als Arznei vorsetzte.

Was ich gehofft, geschah; als der Podagraïst diese lieblichen Bilder sah, in welchen der Künstler die Pürschfahrt auf Gemsen so treu und wahr, so ohne alle Uebertreibung und doch die ganze Poesie des Lebens in jenen einsamen Pässen schildert, wohin sich selten der Tourist mit seinem Bädeker verirrt, da packte auch ihn die Sehnsucht. Namentlich fesselte ihn das reizende Bildchen, das ich hier mit beilege und worauf wir den Schützen sehen, wie er eben über die „Boiven“ lugt, unter der ein Rudel Gemsen äst. Er holte tief Athem und frug mich endlich: „Sagen Sie einmal, Sie waren ja auch einmal Jäger und zwar in jenen Revieren, ist das keine künstlerische Uebertreibung, da auf dem Bilde?“

„Wie können Sie denken, rief ich aus! Sie lebten, sollte ich meinen, lange genug in unserer Kunststadt, um wissen zu können, daß unsere Maler sich jetzt des strengsten Naturalismus befleißen und Idealisirung verschmähen. Es ist ganz wahrheitsgetreu.“

Mit warmer Begeisterung rief mein Freund: „Wenn das ist, so will ich versuchen, Ihnen auf die Berge zu folgen und gelingt es Ihnen, mich zu kuriren, so soll Ihnen die Reise nichts kosten.“

Am andern Tage saßen wir auf der Salzburger Bahn und fuhren nach Holzkirchen, dann ging es zu Fuße bis in ein wildreiches Revier, unweit Schliersee, wo wir 8 Wochen jagten. Mein Freund hat sich noch im selben Jahre ein Gütchen in dieser Gegend gekauft und eine prächtige Jagd gepachtet, die er allein begeht. Kürzlich besuchte er mich, und lud mich ein, diesen Sommer bei ihm zuzubringen; er sieht aus wie das Leben und vom Zipperlein spürt er nicht das Geringste mehr.

Diese Fröhlich'schen Bilder sind aber auch ein wahrer Schatz; wie uns die Töne der Zither immer und immer wieder die Sehnsucht in die ewig-schönen Thäler der Alpen wecken, so bekommen wir durch jene fast das Heimweh nach ihren Höhen, mit den grünen Almen, den dunkeln Wäldern und den grauen, gigantischen Felsen. Das Volk dort aber hat auch ihren Werth begriffen und sie lieb gewonnen; so traf ich einmal auf einer Almhütte aus eben jenem Bilderbogen Nr. 311 den Jäger, welcher mit der erlegten Beute zurückkehrt, ausgeschnitten und über das Bett der Sennerin genagelt; die Besitzerin des Holzschnittes und Bettes versicherte mich, es sei ihr Schatz;

ich glaubte es ihr auf's Wort; als ich aber den nämlichen Jäger in noch mehreren Hütten fand und immer die gleiche Versicherung hören mußte, wurde in mir der Verdacht rege, daß dieser Schatz etwas von einem Don Juan an sich oder die Sennerin sich etwas in der Physiognomie getäuscht haben müßte. —

Es giebt Leute, die mir unter allen Mitchristen die unangenehmsten sind, nämlich die sogenannten Principienreiter, aber noch furchtbarer sind sie mir, wenn es gar Principienreiterinnen sind. Eine Dame meiner Bekanntschaft, welche seit etwa 20 Jahren Witwe ist, gehört zu dieser angenehmen Klasse. Alles, was sie thut, thut sie aus Princip. Sie hat aus Princip nicht mehr geheirathet, obwohl die böse Welt behauptet, ihr sei dasselbe aus Mangel an Freiern octroyirt worden; aus Princip ißt sie immer die feinsten Gemüse und trinkt den besten Wein; aus Princip lädt sie Niemanden zu Tische und aus Princip schlägt sie keine Einladung aus. Ich glaube, das Landhaus, das sie vor mehreren Jahren in Tegernsee baute, hat sie auch nur aus Princip gebaut; aber das Unerquicklichste all ihrer Principien bleibt doch, daß sie keinem Verwandten etwas borgt, und da sie nebenbei eine gute Christin ist, so weiß sie aus dem 1. Buche Mosis, daß das engste verwandtschaftliche Band sie mit allen Menschen verknüpft. — Während des letzten Krieges lag die Literatur sehr darnieder und ich war darauf angewiesen, vom eigenen Fett zu zehren; da ich aber leider nicht korpulent bin, so war ich genöthigt, „glückliche Finanzoperationen" machen zu müssen, und da mein mitteleuropäisch gruppirtes Vaterland Bayern durch solche in den Stand gesetzt wurde, 30 Millionen Kriegsentschädigung an Preußen zu zahlen, so wollte ich mir auf ähnliche Weise wenigstens den millionsten Theil verschaffen und ging zur Principiendame; allein ich vergaß, daß meines Vaters Großonkel mütterlicher Seite einen Stiefbruder hatte, dessen Schwägerin einen Vetter in Oschatz besaß, welcher Geschwisterkind von meiner bekannten Großtante väterlicher Seite war. Man kann sich denken, daß ich erschrak über den freundlichen Gruß:

„Ei guten Morgen, lieber Vetter, was bringen Sie Gutes?"

Erst drehte ich verlegen an meinen Hut, dann rückte ich endlich mit dem Wunsch heraus. Zu meinem nicht geringen Erstaunen sagte mir Madame:

„Ja, mein liebster Herr Vetter, von Herzen gern; denn es ist mein Princip, die Literatur und ihre Vertreter nach Thunlichkeit zu unterstützen; ach, die Literatur, sie ist sehr schön, namentlich die deutsche, wenn sie die Franzosen übersetzen!"

„O, die Gute!“ jubelte es in mir und ich fühlte mich bald als Krösus; plötzlich aber riß sie mich aus meinen goldenen Träumen, indem sie mit tiefer Rührung sagte:

„Gewiß, Herr Vetter, thäte ich's gerne, allein in den jetzigen Zeitläuften ist es so schwer, das Geld zusammen zu halten; auch muß ich für mein Landhaus einen Esel kaufen, denn es fällt mir das Gehen schwer und es ist mein Grundsatz, auf dem Lande mir Bewegung zu machen; vielleicht ist's aber später möglich.“

Ich gestehe, daß es mich beleidigte, einem Esel nachgesetzt werden zu sollen. Zum Glück hatte ich mir einige der neuen Bilderbögen für diesen Aufsatz gekauft und hatte also Lossow's Arbeit bei mir, worin dieser zeigt, „was ein Esel für ein boshaftes Thier ist.“ Scheinbar gleichgültig holte ich sie hervor, denn Madame ist eine Freundin vom Bilderansehen und sagte:

„Apropos, liebe Cousine (ich nannte sie nur so, um ihr zu schmeicheln), haben Sie schon die neuen Bilderbögen gesehen?“

„Was, sind neue erschienen? O, lassen Sie mich sehen“, bat sie mich und ich legte vorsichtshalber Nr. 424 zu unterst. Madame war sehr entzückt sowohl von den Trachtenbildern des sechzehnten Jahrhunderts, von Leutemann's Welt in Bildern, als auch W. Busch's drolligen Geschichten. Wenn das blut- und also auch thränenreiche Jahr 1866 etwas Erfreuliches, Erheiterndes bieten kann, so sind es unbedingt diese Bilderbögen.

Madame stimmten darin vollkommen mit mir überein. Um aber wieder auf befagten Hammel zu kommen, nämlich auf den Esel, so war sie fast erschrocken über die Bosheit des Thieres; sie frug mich auf's Gewissen, ob denn der kleine Langohr wirklich so heimtückisch oder ob das nicht vielmehr eine Erfindung Lossow's sei?

„O, ganz und gar nicht“, antwortete ich, „der Esel, Cousine, ist wirklich sehr, sehr boshaft; er beißt seinen Reiter in den Fuß, läuft mit Ihnen zwischen engstehende Bäume, führt Sie in die Disteln, stellt sich unter den rauschenden Wasserfall und hilft das Alles nichts, so legt er sich in die nächste beste Pfütze und verdirbt Ihnen die beste Robe.“

„Hm“, sagte sie nachdenklich, „aber die Geschichte da mit dem Hundchen ist doch nicht wahr, es wäre schrecklich, würde der Esel meinen kleinen, süßen Jolli so auf den Schweif treten; ich fiele wirklich in Ohnmacht.“

„Heiliger Lossow steh mir bei!“ dachte ich innerlich, laut aber sagte ich: „Wahrlich, Cousine, Sie dürfen Ihrem Jolli zulieb, keinen Esel kaufen, denn diese Thiere sind namentlich auf Hunde erbost; denken Sie sich, Sie ritten den Schinderberg hinauf und Ihr Esel attaquirte siegreich den armen Jolli, Gott, gnädige Frau, es würde Ihnen schwarz vor den Augen, Sie fühlten Ihre Sinne schwinden, das Gleichgewicht verließe Sie, Sie taumelten und vermöchten sich nicht mehr im Sattel zu halten; Sie stürzten tief, tief in den jähen Abgrund und kämen unten zerschmettert an. Gott, ich kann, ich mag nicht weiter denken, Cousine, und an all Dem wäre nur ein Esel Schuld gewesen!“

„Sie malen schauerlich", gab sie mir mit Thränen in den Augen zurück, „aber Sie haben recht, ich will keinen Esel kaufen."

„Sondern die Literatur unterstützen, welche dankbar Ihres Jolli denken und ihm nicht boshaft auf sein Schweifchen treten wird," schaltete ich ein und war — Sieger. Die gefühlvolle Principienreiterin schloß ihre Schatulle auf und gab mir die 30 Gulden, um welche ich so lange gesprochen. Freilich betheuerte sie mir, es sei sonst gegen ihre Grundsätze, aber sie wolle diesmal eine Ausnahme machen, denn es sei ihr Princip, nie zu fest an einem Principe zu halten, sondern immer die Umstände in's Auge zu fassen.

Ob ich Prioritätsrechte darauf habe, die Münchener Bilderbögen als Heilmittel zu gebrauchen, weiß ich nicht, jedenfalls aber werden sie jetzt auch von andern Leuten als solches gebraucht, deß war ich vorgestern Zeuge. Gungl spielte mit seiner Kapelle in der Westendhalle; sie war so gefüllt, daß ich keinen eignen Tisch, wie ich gewünscht hätte, fand, sondern an einem Tische Platz nehmen mußte, an welchem schon zwei Herren saßen. Der eine von ihnen mochte etwa 21 Jahre, der andere vielleicht um 10 Jahre älter sein. Die langen Haare des erstern, sanft hinter die Ohren zurückgestrichen, sowie sein schwarzrothgoldener Gürtel überzeugten mich, daß ich einen einigen Deutschen und einen Turner obendrein vor mir hatte; der andere Herr trug sich elegant, aber nicht geckenhaft, Bart und Haare à la Gustav Adolph, und sah sehr intelligent aus.

„Es ist schrecklich," sagte der Turner in einer Pause, „es ist schrecklich, jetzt baut man hier wieder in der abgeschmackten Renaissance, statt daß wir unsere Wohnungen im deutschen Stile halten, unser Gewand nach deutscher Sitte schneiden sollten; aber immer äffen wir unsern Erzfeinden, diesen Franzosen nach!"

„Erstens, mein lieber Heinrich," entgegnete der Aeltere, „verdanken wir die Renaissance den Italienern, und zweitens paßt sie für Wohnhäuser mehr als ein andrer Stil. Ja selbst der sogenannte Zopfstil ist mir hier lieber, als der gothische . . ."

Er konnte nicht weiter reden, denn der Turner fiel ihm zornig in's Wort und rief: „Ich bitte Dich aber, wie magst Du Dich so blamiren! Der Zopf am Wohnhaus schöner, als die deutsche Bauart! Der Zopf, der so ganz die französische Charakter- und Sittenlosigkeit uns widerspiegelt; dieses Konglomerat von Kraut, unsinnigen Wulsten, und nackten Weibern! Wie wir die Franzosen hassen,

so müssen wir diesen ekelhaften Popanz-Stil verabscheuen, verabscheuen in tiefster Seele! Nein, Emil, lieber den glättesten Kasernenbau, als diese Ausgeburt der Hölle!"

„Aber ich bitte Dich, wer sagt denn das? Ich meine nur, daß der Rokoko sich unsern Bedürfnissen besser angepaßt, und dann ist er namentlich bei Palastbauten von oft überraschend großartiger Wirkung."

„Paläste" schnaubte der deutsche Jüngling. „Emil, wir brauchen keine Paläste, das Volk will keine!"

„Hm," dachte ich mir, „es ist doch etwas recht Angenehmes um so einen Jungdeutschen, namentlich die Kunst würde gut dabei fahren."

Etwas Aehnliches sagte auch mein männlicher Nachbar, der sich als ein Architekt endlich zu erkennen gab; er meinte kopfschüttelnd: „Gut, daß Deine Ideaele der Gleichheit sich nicht so bald verwirklichen werden, sonst könnte ich betteln gehen. Jetzt habe ich aber, Gott sei Dank, noch Aussicht, das Schloß des Herrn Grafen N.. vollenden zu können und denke Dir, Du junger Wühlhuber, ich habe sogar vor, es im Zopfstil zu bauen. Meinem Freund, dem Architekturmaler Knab verdank' ich sogar ein sehr hübsches Motiv; ich habe es bei mir, es ist aus dem Münchener Bilderbogen herausgeschnitten, den Knab Dir und Deinesgleichen zu lieb: „Ein verachtetes Jahrhundert" genannt hat."

Damit legte er den beigefügten Holzschnitt dem Franzosenfresser vor, der lange Zeit still war, endlich aber, um seine Parthie nicht ganz verloren geben zu müssen, behauptete: „Auf der Zeichnung sieht es freilich ganz hübsch aus, in der Wirklichkeit aber ist und bleibt es verwerflich."

Allein der Architekt gab sich damit nicht zufrieden, sondern lud den ungläubigen Heinrich ein, mit ihm morgen das Schlößchen Babenburg bei Nymphenburg zu besuchen. Da ich im Laufe des Abend mit den Herren näher bekannt wurde, so konnte ich an dem Spaziergange Theil nehmen und bemerke, daß ich wirklich selbst von der malerischen Wirkung dieses echten Repräsentanten der Zopfzeit überrascht war und der Architekt hatte ganz Recht, wenn er sagte: „Mit dem Stil geht es wie mit den Hunden, jede reine Race ist schön" und unsern modernen Bauten vorwarf, sie seien nichts als Dekorationsbauten, außen mit sehr stilvollen Ornamenten bepappt, die aber nicht im geringsten Zusammenhange mit dem Körper des Hauses stehen. Der gute Heinrich war übrigens überwunden.

Da wir gerade in Babenburg sind, so bemerke ich, daß unser unermüdlicher König Ludwig I. am jenseitigen Ufer des Weihers voriges Jahr einen Monopteros errichten ließ, der eine wirkliche Zierde des zierdenreichen Nymphenburger Parkes, aber nur von Wenigen gekannt ist; an diesem Tempel mit korinthischer Säulenordnung ist alles trefflich stilisirt mit Ausnahme der Inschrift, welche uns etwas gar zu lapidarisch sagt, daß dieser Monopteros dem Gründer Nymphenburgs Max-Emanuel und dem Gründer seiner englischen Anlagen, König Max Joseph I. gewidmet ist.

Ich sagte oben, daß unsere jetzigen Künstler naturalistisch gesinnt seien und von Idealen wenig wissen wollten; allein es giebt wie überall Ausnahmen und ich getraute mir dieselben durch unsere Bilderbögen leicht zu vermehren, wenigstens gelang es mir bei Einem, mit dem ich öfters beim Pschorrbräu zusammenkam. Er war ein Schüler P......s und sagte mir, die Hauptaufgabe der Kunst sei das Malen. Effektvolle Farben, täuschendes Wiedergeben der Natur ließe leicht die Fehler der Zeichnung oder gar der Komposition vergessen, wenn man von letzteren überhaupt sprechen wolle. Er theilte mir mit, daß er eben an einem Bilde male, welches 9 Fuß hoch und 5 Fuß breit sei und die „letzten Zuckungen der enthaupteten Johanna Gray" darstelle. Ich billigte den Vorwurf, ließ aber gelinde Zweifel laut werden, ob ihm Jemand das Bild abkaufen werde, und gestand ihm offen, daß ich es nicht anders als verkehrt aufhängen möchte; dabei konnte ich nicht unterlassen, ihm frei zu bekennen, wie ich die Aufgabe der Kunst mehr in der Darstellung des Lieblichen oder Erhabenen, nie aber in der des Schrecklichen finden könnte, und gab schließlich den Rath, er möge doch einmal in unsern Märchen- oder Liederschatz greifen, wo er des Guten sehr viel treffen werde.

„Was, schrie mein Gegenüber zornig, gehören Sie noch dieser veralteten, verrotteten Ansicht an? Nichts ist falscher, als Begebenheiten darstellen zu wollen, die nie existirt haben können,

damit lügt man das Publikum an und weiter nichts. Die Kunst soll und darf nie etwas anderes sein, als ein Spiegelbild des Wirklichen."

Vergeblich rief ich ihm die Disputa Raffael's in's Gedächtniß, sagte ihm, wie frei dort mit historischen Daten umgesprungen und wie sie trotzdem ein Hauptwerk des großen, unsterblichen Italieners sei; aber, wie gesagt, es half mir wenig, denn er hielt mir vor, Raffael sei zwar ein großer Maler gewesen, allein er habe im Anfange des 16. Jahrhunderts gelebt und sei für uns so wenig maßgebend mehr, wie die moderne Chemie sich noch um die Forschungen des Paracelsus kümmern könne. Ich änderte meinen Angriffsplan und sagte, auch seine Johanna Gray sei nicht historisch wahr, denn er habe ja nie den unseligen Anblick der letzten Zuckungen der armen Königin genossen.

„So? schäumte er, wenn ich das auch zugeben muß, so habe ich doch meine Studien im Secirsaal der hiesigen Anatomie gemacht und bin bis nach Paris gereist, um ein Weib hinrichten zu sehen; wer solche Studien besitzt, greift nicht mehr weit fehl, Herr, das merken Sie sich!"

Jetzt wurde aber auch ich ernstlich bös und zog den Bilderbogen mit Schwind's köstlichem „gestiefelten Kater" heraus und legte ihn vor. „Da," rief ich so laut, daß alle Gäste aufmerksam wurden und nahe traten, „da sehen Sie diese Komposition an! Ist hier nur die Spur von Möglichkeit und doch welche Komposition! Ich spreche nicht davon, daß es gar keinen gestiefelten Kater geben kann, sondern ich bemerke nur, daß Sie die ganze Handlung von der Ausfahrt des Königs an bis zu seinem Empfang am Schlosse des gefressenen Menschenfressers mit einem Blicke übersehen können und nichts trennt die verschiedenen Handlungen. Alles geht in derselben Gegend vor, aber nur ein blödes Auge könnte glauben, es geschehe Alles im gleichen Momente."

„Möchten Sie dem Künstler etwa einen Vorwurf daraus machen, daß er dem Könige eine Krone aufsetzte, wie sie der von Thule etwa hatte, während doch der ehemalige Müllerssohn und die Prinzessin ihre Garderobe aus dem fünfzehnten und die Bedienten ihre gar aus dem achtzehnten Saeculum genommen haben? Doch kaum; so wenig uns die menschlichen Füße des Katers stören, der einer Katze doch sonst so ähnlich sieht. Sehen Sie, das nenn' ich Genialität, uns selbst das Märchen in einer Form zu geben, in der uns nichts befremdet, so widernatürlich auch die Gestalten an und für sich sein mögen; und dabei hat Schwind nichts gemacht, was die Nerven schaudern läßt; je länger Sie dies Bild ansehen, desto heitrer, lustiger werden Sie; also nehmen Sie sich ein Exempel und streichen Sie ihre Johanna je eher je besser wieder zu."

(Schluß folgt.)

Einige Worte über Dr. Ernst Förster's „Raphael".

Von **Otto Mündler.**

(Schluß.)

Da ich jenes Büchlein über Belgien und Paris soeben in der Hand habe, so schalte ich hier einige Bemerkungen ein, zu denen mich verschiedene Stellen desselben veranlaßten. S. 131 bespricht der Verf. die Repräsentanten der „älteren deutschen Kunst" im Louvre, worunter er Jan van Eyck und J. Memling, also die Hauptmeister der altflandrischen Schule versteht. Das kostbare Votiv-Gemälde des Jan van Eyck und die zwei zierlichen Flügelbildchen des J. Memling hat der Verf., wie mir scheint, etwas zu nüchtern beurtheilt. Ueber das Ziel hat er dagegen geschossen in Beurtheilung des 1863 erst erworbenen Triptychons mit Christi Auferstehung, Maria, den Aposteln und dem heil. Sebastian, welches zwar als Memling (wofür es Herr Förster ganz mit Unrecht hält) verkauft, aber nicht gekauft worden ist, wie es denn auch als „flandrische Schule des XV. Jahrhunderts" in der Galerie des Louvre hängt (in petto dem Th. Bouts zugeschrieben). Eine große Unsicherheit des Urtheils verräth der Verf. auch durch die ganz ungegründete Anzweifelung der Jahreszahl 1480 auf der Sibylle Zambetha und auf der Kreuzabnahme mit A. R. im Johanneshospital zu Brügge

und durch die Bestreitung der Aechtheit der beiden fraglichen Bilder. Ebenso entschieden im Irrthum ist der Verf., wenn er die große Kreuzabnahme, No. 280 des Louvre, dem Qu. Metsys zuschreibt, eine Meinung, welche die Verwaltung der kaiserl. Museen nur sehr kurze Zeit festgehalten und längst wieder aufgegeben hat. Es ist zu verwundern, wie ein in der altdeutschen Schule so wohlbewanderter Mann, wie Herr Dr. Förster, über dieses Bild im Unklaren sein kann, über welches schon lange die Ansicht fest steht, daß es das früheste und zugleich bedeutendste Werk des s. g. Meisters des Bartholomäus-Altars (gegenwärtig im Museum zu Köln) ist, desselben, von dem die Münchener Pinakothek die schönen einzelstehenden Heiligen, Cab. III, No. 38, 39 und 40, besitzt. Vgl. Waagens K. und Kunstwerke in Paris, p. 552 f. und Dr. Marggraff's Katalog der Münchener Pinakothek, p. 132 f. Ueber den Maler Justus van Gent ist Herr Dr. Förster ganz im Unklaren; er scheint sein großes Bild in Urbino und die mit „Justus de Allemagna pinxit 1451" bezeichnete Freske im Klostergang von S. M. di Castello zu Genua nicht aus eigener Anschauung zu kennen. Schon in Burckhardt's Cicerone, p. 847, hätte er die Aufklärung finden können, daß die beiden Justus von einander verschieden sind. — Das Holbein'sche Bildniß des Sir Richard Suthwell im Louvre ist eine gute alte Kopie nach dem trefflichen Originale in den Uffizien zu Florenz. — In den Bemerkungen über die italienischen Bilder des Louvre vermißt man jene Vertrautheit mit den Meistern der italienischen Schule, die man von einem Manne zu erwarten berechtigt ist, der eine Bearbeitung von Raffael's Leben der Oeffentlichkeit übergiebt. Herr Förster weiß z. B. offenbar nicht, daß Andrea di Milano und Andrea Solario (Andrea del Gobbo) ein und dieselbe Person sind, ein in der Schule Giov. Bellini's gebildeter Mailänder, der früher unter dem Einflusse Mantegna's, später unter dem der lionardischen Schule gestanden.

Nach dieser Abschweifung kehre ich zu dem Buche über Raffael zurück, in welchem der aufmerksame Leser noch auf manches, an sich zwar unbedeutende Versehen stößt, welches jedoch jene innige Bekanntschaft mit dem Gegenstande vermissen läßt, die man von dem Verf. einer künstlerischen Monographie erwartet, und die uns auf jeder Seite des Passavant'schen Buches so wohlthuend entgegentritt. Sodann ist der in dem Förster'schen Werke häufig zu Tage tretende Mangel an eigener Anschauung ebenfalls nicht geeignet, unser Zutrauen zu erhöhen. Das S. 112 angeführte Bild des heil. Hieronymus von Giovanni Santi, ehedem in S. Bartolo zu Pesaro, ist jetzt im lateranischen Museum in Rom, wie der Verf. aus Crowe und Cavalcaselle, History of Painting in Italy, T. II, p. 588 hätte erfahren können. Ich sah es daselbst schon im Frühjahr 1858. In der Anmerkung **) S. 130 muß es heißen: in der Sammlung Rinuccini in Florenz (statt in Venedig). — S. 135 spricht der Verf. von dem Bilde der Verkündigung (1466) in S. Maria nuova zu Perugia, als von einem Meister herrührend, „für den wir — wenn es nicht Buonfigli sein sollte — noch einen Namen suchen müssen." Dieser Name ist längst schon gefunden, ist aber keineswegs Buonfigli, sondern Nicolo Alunno von Foligno, wie der Augenschein lehrt, und wie der Verf. ebenfalls in Crowe und Cavalcaselle, T. III, p. 128 hätte lesen können. In demselben Werke, T. III, p. 255 hätte der Verf. das Dunkel aufgehellt gefunden, in dem er bezüglich des schönen Bildes von P. Perugino, die Vision des heil. Bernhard, in der Münchener Pinakothek, schwebt. Dieses Bild stammt ganz sicher aus S. Spirito in Florenz und wird von Vasari durch Verwechselung dem Raffaellin del Garbo zugeschrieben. — In der Prozessionsfahne mit der Dreifaltigkeit, welche der jugendliche Raffael für S. Trinità zu Citta di Castello malte, schwebt Gott Vater, um genau zu reden, nicht in einer Engelsglorie, sondern in einer s. g. Mandorla, mit zwei Cherubim daneben. Die Kreuzigung Christi, aus S. Domenico ebendaselbst, wurde 1845 zu Rom mit der ganzen Sammlung des Kardinal Fesch versteigert. — Zu der Beschreibung des Bildchens „Vision eines Ritters" in der Londoner National-Galerie ist zu bemerken, daß unmittelbar unter dem kostbaren Bildchen die Originalfederzeichnung dazu hängt. — S. 160 verwirrt der Verf. die Beschreibung des Bildchens: „Christi Gebet am Oelberg" durch die unnütze Erwähnung eines zweiten, für ächt geltenden Exemplars bei einem Kunsthändler in Rom. Eigene Anschauung und in deren Ermangelung etwas Erfahrung und Takt hätten hier den Verf. auf die richtige Spur führen können. Das unbestrittene Original ist das von Duca Gabrielli 1844 an den englischen Bilderhändler Woodburn verkaufte, von diesem 1845 an Mr. W. Coningham abgetretene Bild, welches bei Gelegenheit der von letzterem

angestellten Versteigerung seiner Sammlung an Herrn Fuller Maitland überging und von diesem 1857 in Manchester unter No. 134 ausgestellt wurde*). — Zu S. 186. Das Schicksal des raffaelischen Altarbildes, aus dem königl. Schlosse zu Neapel, ist nicht so ganz im Dunkeln wie Herr Förster annimmt. Man kennt den Palast in Madrid, in dem es sich gegenwärtig befindet. S. 196 führt Herr Dr. Förster die Bergeret'sche Zeichnung mit dem „Kampf um die Fahne" aus Lionardo da Vinci's berühmtem Karton an, offenbar die Wahrheit nicht ahnend, die in Paris schon längst für Niemand mehr ein Geheimniß ist, daß nämlich Bergeret der Verfertiger nicht nur des Steindrucks, sondern auch der Zeichnung selbst war, wie er denn zahlreiche Fälschungen dieser Art sich hat zu Schulden kommen lassen. — Es sei mir gestattet, an dieser Stelle gegen die meinem Gefühle nach völlig undeutsche Redeweise und Wendung mich zu verwahren, welche aus Handelsbriefen und Zeitungsanzeigen immer mehr und mehr, leider auch in unsere Schriftsprache sich einschleicht, mit welcher Passavant namentlich in dem 3. Bande seines Werkes auffälligen Mißbrauch getrieben, und von der auch Herr Förster sich nicht frei hält, indem er z. B. S. 198 sagt: „Das Ganze hat B. Aristotile kopirt, und soll sich diese .... Kopie .... im Schloß Holkham befinden"; ebenso in der Uebersetzung des raffaelischen Briefes vom April 1508: „Und bitte ich mich ihm tausendmal zu empfehlen u. s. w." Gewagt scheint mir auch der Ausdruck, den der Verf. S. 207 von einem raffaelischen Bilde, der heil. Familie mit der Fächerpalme, gebraucht, daß dasselbe nämlich „gegenwärtig leider! nach der Uebertragung von der Tafel auf grobe Leinwand in einem sehr wenig zurechnungsfähigen (?) Zustande, in der Sammlung des Lord Fr. Egerton in London sich befinde." — Wenn Herr Dr. Förster den Karton zu der Madonna mit dem schlafenden Kinde in der Akademie zu Florenz gesehen und aufmerksam besichtigt hat, so soll es mich wundern, wenn sein Künstlerbewußtsein sich nicht gegen die Zumuthung gesträubt hat, in demselben eine Zeichnung von Raffael's Hand erkennen zu sollen. — Die mit vollem Recht S. 218 als eins der vorzüglichsten Bilder des jungen Meisters gerühmte heil. Familie mit dem Christkinde auf dem Lamm, im königl. Museum zu Madrid, ist unverkennbar mit 1507 bezeichnet. Wer dieses Original zu sehen das Glück gehabt und die Erinnerung daran festhält, der kann die Kopie, welche Graf Castelbarco aus Mailand im Jahre 1840 in Rom kaufte, nicht füglich „eine sehr vorzügliche alte Kopie" nennen. Auch Passavant bezeichnet dieselbe nur als „sehr sorgfältig behandelt." — Daß die Sammlung des Fürsten Esterhazy-Galantha seit etwa zwei Jahren nicht mehr in Wien ist, hätte der Verf. seitdem auch in Erfahrung bringen können. — Bei der „Madonna im Grünen", diesem Schatze des Wiener Belvedere, scheint mir der Verf. mit Unrecht von „Retouchen und theilweiser Uebermalung des Bildes" zu sprechen. — Die Schreibart Razzi, statt Bazzi, genannt Sodoma, kehrt in Dr. Förster's Buche regelmäßig wieder. — Mr. Reiset in Paris hat seine kostbare Sammlung von raffaelischen und andern Handzeichnungen vor Jahren schon an den in England lebenden Herzog von Aumale abgetreten. — Die aus dem Hause Aldobrandini in die Hände des Lord Garvagh (nicht Gravagh) übergegangene heil. Jungfrau mit den zwei Kindern befindet sich seit Juni 1865 in der Londoner Nationalgalerie. — Auf S. 271 ist auch mehreres zu berichtigen. Bindo Altoviti war kein römischer, sondern ein florentiner Patrizier. Die „schöne heil. Jungfrau", welche der Verf. in die Sutherland-Galerie in London verlegt, ist die in Lord Fr. Egerton's Sammlung befindliche „Bridgewater-Madonna" und das „Kleine Madonnabild, jetzt im Besitz von Sam. Rogers in London" ist das aus der Galerie Orléans stammende lebensgroße Bild der Jungfrau mit dem stehenden Kinde, welches nach Sam. Roger's Tode 1856 versteigert, von Herrn R. J. Mackintosh erstanden und unter No. 133 in Manchester ausgestellt wurde. Dasselbe befindet sich übrigens keineswegs in gutem Zustande. — S. 320 ist das Bildchen im Louvre, „Schlummer des Christuskindes", (durch einen Druckfehler?) aus einem Höhenbild (25 Zoll hoch, 18 Zoll breit) in ein Breite-

*) Wir dürfen hier nicht unerwähnt lassen, daß, trotz Vasari und Passavant — Vasari scheint übrigens eine andere Komposition zu beschreiben —, die Herren Crowe und Cavalcaselle (III., p. 308 ff.) das fragliche Bildchen, Christi Gebet am Oelberge aus dem Hause Gabrielli, ganz entschieden als eine Arbeit von G. Spagna's Hand bezeichnen; eine Ansicht, welche noch über die schon früher (Treasures III., S. 5) von Dr. Waagen geäußerte Vermuthung hinausgeht, daß Spagna an diesem Werke Antheil gehabt habe.

bild umgewandelt worden. — Und hiermit mag es, mit Uebergehung einiger anderer Kleinigkeiten, genug sein. Daß erst nach dem Erscheinen des zweiten (und letzten) Bandes ein endgiltiges Urtheil über das fragliche Werk gefällt werden kann, braucht kaum wiederholt zu werden.

Korrespondenzen.

Portugiesische Briefe.

III.

Alcobaça, Batalha.

(Schluß.)

Batalha selbst ist durch das schöne Werk Murphy's bekannt, eine ausführliche Beschreibung daher überflüssig, auch würde eine solche sehr schwer sein, denn der bezaubernde Eindruck, den die Ueberfüllung reichster Ornamentik hervorbringt, läßt sich überhaupt durch Worte nicht wiedergeben. Bemerkungen über Einzelnes dürften gleichwohl nicht ohne Interesse bleiben. Die Kirche datirt von 1440 und ihr Stil ist im Wesentlichen der der Blütezeit der Spätgothik, wenn auch mit Modifikationen im Detail, welche wie überall in Iberien durch maurische Reminiscenzen bedingt sind. Gerade diese erhöhen aber den Reiz der luftigen Bögen und feinen Säulenbündel. Es ist das übermüthige Spiel einer angeregten Phantasie, die den Stein wie das feinste Gewebe behandelt, das unter Ranken, Zackenornamenten, Spitzen und durchbrochenen Knäufen frei in die Luft hinaufwächst. Das Innere ist nur 216 Fuß lang, bei einer Höhe von 90 Fuß, erscheint aber um Vieles höher und wenn der Gesammteindruck auch nicht so großartig ist, wie z. B. bei dem Kölner Dom, so kann man ihn wohl reicher und zierlicher nennen. Das Innere übertrifft an Wirkung Alles, was man sonst in dieser Beziehung in Europa zu bewundern pflegt. Die reiche architektonische Gliederung der bis in's Einzelnste ausgeführten Façade und Seitenwände giebt lehrreiche Aufschlüsse darüber, wie viel die Gothik in dieser Richtung wagen konnte. An der Südseite der Kirche ist der Eingang zu der Kapelle do Fundadór, dem eigentlichen Mausoleum, denn die Capella Imperfeita, die man gewöhnlich mit diesem Namen bezeichnet, wurde ja nie vollendet. Die Kapelle do Fundadór ist im Quadrat angelegt, inwendig aber durch 8 Pfeiler, die in Spitzbogen auslaufen, tempelartig eingetheilt. Diesen Mittelbau krönt eine Laterne, deren Durchmesser 40 Fuß mißt. Nichts kann die Schönheit dieses Kunstwerkes würdig ausdrücken; denn eine geschickt angewandte Bemalung der zackigen Spitzbögen läßt ihre einzelnen Theile auf das Glücklichste hervortreten. Dadurch wird trotz der reichen Ausschmückung das Auge nicht ermüdet, sondern gleitet in wohlthuender Harmonie bis in die verschwindende Spitze des luftigen Baues. Diese Kapelle enthält die letzten Reste der Glanzepoche Portugals. Man sieht hier in kleinem Raum die Namen vereinigt, die einst die ganze Welt zur Bewunderung fortrissen, das Einzige, was Portugal noch aus einer Zeit besitzt, zu deren Höhe es sich nie wieder aufschwingen wird. Im Mittelbau liegen auf hohen Sarkophagen der König João († 1434) und die Königin Philippa von Lancaster († 1416). An den Seiten stehen unter gothischen Blendbögen die reichgearbeiteten Gräber ihrer Kinder und Enkel. Hier ruhen vor Allem Don Fernando, der standhafte Prinz, der nach siebenjähriger Gefangenschaft unter den Mauren als Märtyrer starb und Don Henrique, der Seefahrer, welcher die Reihe der Weltentdecker mit der Auffindung des Cap Verde eröffnete. Ueber den Särgen befanden sich berühmte Malereien des Gran Vasco, die leider, wie vieles Andere in dieser Kirche, von den Franzosen zerstört wurden. Jetzt erwirbt sich der König Don Fernando das große Verdienst, eine jährliche Summe zur Restaurirung der Bauten von Batalha aufzuwenden, eine Liberalität, die man in Portugal selbst gar nicht anerkennt. An der nördlichen Seite der Kirche liegen die beiden großen Klöster, ebenfalls aus dem XV. Jahrh., aber, wie das Ganze, von Don Manoel wiederhergestellt. Der Saal des Kapitels enthält ein großes Palmendach, einfachster und darum edelster Wirkung. Es schwebt ohne Stützpunkt in der Mitte, frei durch seine eigene Schwere gehalten. Zwei Mal stürzte es zusammen, bis, der Ueberlieferung nach, ein blinder Baumeister es zum dritten Male

aufrichtete und zum Andenken seine Büste an dem einen Eck-Konsol, von dem die Gewölberippen aufschießen, anbrachte. Das Gemach ist leider so dunkel, daß es nur mit einem Magnesium-Apparat photographirt werden kann, ein Unternehmen, das bereits vergeblich versucht wurde und hoffentlich in diesem Sommer mit besserem Erfolg erneuert werden wird. Die neuen Arkadenbögen des Klosterhofes sind sämmtlich verschieden gemustert, das Reichste und Anmuthigste, das es in dieser Gattung giebt. An den Chor der Kirche schließt sich die Capella Imperfeita, mit der Don Manoel den ganzen Bau krönen wollte. Sie ist nur bis zum Ansatz der Gewölberippen aufgeführt, trotzdem aber der schönste Theil der ganzen Anlage. Die auch in Lübke's Architekturgeschichte abgebildete Thüre derselben giebt eine gute Idee der Bauweise, nur ist die andere Seite dieser Thüre, der eigentliche Eingang, bei Weitem reicher und kunstvoller. Der Gesammtbau liegt infolge allmäliger Erhöhung des Erdreichs in den Boden versunken, so daß man nirgends einen guten Standpunkt zur Besichtigung oder photographischen Aufnahme gewinnen kann. Am besten übersieht man noch die ganze Anlage vom Thurm der Kirche oder von einem nahe gelegenen Hügel, von wo aus allerdings die Details ihrer Feinheit wegen nicht mehr zu unterscheiden sind. Dicht bei Batalha zeigt eine Brücke ähnlichen Spitzbogenstil und bereitet so in würdiger Weise auf den Anblick der schönen Kunstwerke vor.

Fournier.

Aus Brüssel.

Aquarell-Ausstellung. — Internationaler Kunstverein. — Ein Altarwerk van Orley's und andere Bereicherungen des Museums.

Mitte Juni 1867.

Die belgische Gesellschaft der Aquarellisten veranstaltete kürzlich eine Ausstellung, welche nicht weniger zahlreich beschickt und von nicht geringerem Interesse war als die vorhergehenden. Unglücklicherweise fiel die Eröffnung der Ausstellung gerade in die Zeit des Kriegslärms um die Luxemburger Affaire hinein. Damals hielt natürlich Jedermann sein Geld zusammen und so kam es, daß beträchtlich weniger Ankäufe gemacht wurden als gewöhnlich. Später trat freilich eine Besserung der allgemeinen Lage ein; aber der erste, für die Kauflust günstigste Augenblick war vorbei, und so bleibt denn nichts übrig, als sich für's nächste Jahr zu trösten. Wenden Sie doch den Einfluß der „Zeitschrift für bildende Kunst" auf, um die deutschen Künstler zur zahlreicheren Beschickung unserer Ausstellungen zu veranlassen*); ich bin überzeugt, daß es ihnen an Käufern bei uns nicht fehlen wird, falls nicht gegen unser Wünschen und Hoffen der politische Horizont sich schon in der nächsten Zeit wieder verdüstern sollte.

Gegenwärtig haben wir in Brüssel eine andere Ausstellung: nämlich die der „Société internationale des beaux-arts". Dieser internationale Kunstverein, der bekanntlich in London seinen Mittelpunkt hat, beabsichtigt nach einander in allen größeren Städten des Kontinents Kunstausstellungen zu veranstalten und hat dieses Jahr mit der belgischen Hauptstadt den Anfang gemacht. Die Ausstellung befindet sich im Lokale des „Cercle artistique et littéraire". Sie weist keine Werke von Meistern allerersten Ranges auf; diese bedienen sich bekanntlich höchst selten solcher vermittelnden Organe zwischen Künstlern und Liebhabern, weil sie ihrer nicht bedürfen. Aber es findet sich dafür eine Anzahl von beachtenswerthen Werken zweiten Ranges, und zwar nicht blos von lebenden Künstlern, sondern — in einer besonderen Abtheilung — auch von Meistern der Vergangenheit. Die Gesellschaft übernimmt nämlich von den Privatbesitzern Kunstgegenstände zur Ausstellung und erhält dafür beim Verkauf gewisse Procente. Vom geschäftlichen Standpunkte begreifen wir diese Einrichtung; niemand wird es einer Handelsgesellschaft oder einem Geldinstitut verargen, wenn sie spekuliren. Aber wir hegen die Ueberzeugung, daß der specifisch merkantile Anstrich der nach diesen Principien veranstalteten Ausstellungen es unmöglich machen wird, daß dieselben jemals an Stelle der großen officiellen Ausstellungen treten, wie es die „International Society" beabsichtigt. Es sind eben Bazars für Kunst, Bildermärkte, die den Künstlern zweiten und dritten Ranges schätzens-

---

*) Wir thun dies hiermit auf's bereitwilligste, indem wir noch besonders auf die obige Einladung unseres belgischen Herrn Kollegen hinweisen. A. d. R.

werthe Dienste leisten werden, deren Aufgabe aber niemals mit den großen Staatsausstellungen in dem Hauptpunkte wird rivalisiren können, ein Bild des Kunstlebens ihrer Zeit und ein Gegenstand edlen Wetteifers für die Künstler, unabhängig von den heute so bevorzugten materiellen Interessen, zu sein.

Die Ausstellung des internationalen Kunstvereins hat auch das Eigenthümliche, daß sie fortwährend wechselt, sowohl in der Abtheilung für moderne als für alte Kunst. Die verkauften oder zurückgezogenen Bilder werden gleich durch neue ersetzt. Uebrigens weist der Verein für die Benennung der alten Bilder jede Verantwortlichkeit ab, und er thut recht daran. Denn Vieles davon beruht rein auf der Phantasie oder dem Interesse der Eigenthümer. Zu fürchten ist nur, daß der große Ueberfluß an derartigen apokryphen Werken auf die Dauer diese Ausstellungen in Mißkredit bringen werde.

Die belgische Regierung hat für das Brüsseler Museum eine bedeutende Acquisition gemacht: nämlich ein Altarwerk (Triptychon) von B. van Orley, einem hervorragenden flandrischen Meister aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Die Gegenstände des Mittelbildes und der Seitenflügel sind der Geschichte des Hiob entnommen, deren Hauptmomente sie darstellen. Der frühere Besitzer des Werkes hatte die Flügel auseinander sägen lassen, derart, daß man jetzt alle fünf Kompositionen, auch die der Rückseiten der Flügel, neben einander sieht und das Triptychon eigentlich sich als Pentaptychon darstellt. Das Mittelbild führt uns „das Freudenmahl der Kinder Hiob's" vor, die Gegenstände der Bilder auf beiden Seiten der Flügel sind „der Raub der Heerden Hiob's", „Hiob auf dem Misthaufen", „der Tod des Gerechten" und „Heilung und Glorifikation Hiob's". In dem Stil der Darstellung mischen sich die Traditionen der flandrischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts auf merkwürdige Weise mit den italienischen Einflüssen, denen B. van Orley während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom ausgesetzt war. Es ist das bedeutendste seiner Werke, das ich kenne. Am unteren Rande des Mittelbildes liest man folgende Inschrift:

Bernardus Dorley Bruxellanus faciebat a. Dni MCCCCCXXI. IIII May.

Der Künstler, dessen Geburt um's Jahr 1489 fällt, war also etwas über dreißig Jahr alt, in der Blüthe seiner Jahre, als er die Bilder ausführte. Er begnügte sich nicht mit der bloßen Jahreszahl, er gab auch den Tag der Vollendung seines Werkes an. Außerdem finden sich noch auf einem Pfeiler die Worte angebracht: „Elx syne tyt", d. h. „Jeder seine Zeit". Die Inschrift klingt nicht eben sehr bescheidentlich, wenn van Orley, wie man annehmen darf, damit sagen wollte, daß jede Zeit ihre großen Männer habe und daß er der große Mann der seinigen sei, unter den Malern der Niederlande. Allerdings war er thatsächlich der berühmteste Maler Belgiens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Aber stand es ihm gut an, dies selbst zu sagen? Ganz anders klingt die Devise Jan van Eyck's: „als ikh kan". „Wie ich kann", sagte der wahrhaft große Meister, als zweifle er fast an sich selbst. „Jeder seine Zeit!" ruft dagegen der Mann von Talent, aber von einem Talent, dem man doch nur den zweiten Rang anweisen kann, wenn man seine Schöpfungen mit denen der großen Geister vergleicht, denen sein Ehrgeiz sich gern an die Seite schwingen möchte.

Das Triptychon B. van Orley's befand sich früher in der Sammlung des Königs von Holland und wurde für 30,000 Franken von der belgischen Regierung angekauft: ein nicht zu hoher Preis im Vergleich mit den Preisen, die für manche weit geringere und historisch unbedeutende Bilder in öffentlichen Versteigerungen erzielt werden. Als ein Hauptbild der flandrischen Schule des 16. Jahrhunderts wurde das Werk in der für die ältere Schule bestimmten Abtheilung des Brüsseler Museums aufgehängt. Diese durch Zahl und Werth der Bilder ausgezeichnete Galerie bildet einen der werthvollsten Schätze unseres Museums. Man kann hier die Entwickelung der Schule von 1400—1560 an einer zusammenhängenden Reihe von Werken verfolgen. Lange Zeit ward diese kostbare Sammlung sehr stiefmütterlich behandelt. Jetzt ist sie in ein besseres Lokal gebracht, wo die Bilder bei vortheilhafterer Beleuchtung weit mehr Effekt machen. Die Mehrzahl stammt aus Kirchen und Klöstern, deren Kunstschätze in der Revolutionszeit des vorigen Jahrhunderts zerstreut wurden. Glücklicher Weise ist uns ihre Herkunft bekannt, wodurch sich ihr Werth als Quellen der kunstgeschichtlichen Forschung natürlich noch bedeutend steigert.

Ferner hat das Brüsseler Museum in der Versteigerung Salamanca zu Paris (vergl. Kunst-Chronik Nr. 16) um den Preis von 17,500 Franken vier sehr interessante Schlachtscenen aus dem dreißigjährigen Kriege von P. Snayers angekauft. Man sagt, daß der Kaiser Napoleon beim Besuche der Salamanca'schen Sammlung die Absicht kundgegeben habe, die Bilder zu erwerben. So haben wir es denn wohl nur einer Vergeßlichkeit oder einem Irrthum der französischen Agenten zu danken, daß das Brüsseler Museum zu einem verhältnißmäßig so niedrigen Preise in den Besitz der Bilder gelangt ist.

Ed. F.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Städtebilder*).

Das Müllergewerkshaus vor dem Mühlenthore.

I.

Danzig.

Von

M. R.

Mit Abbildungen im Text und einer Radirung.

Wenige der Städte, welche uns heute von dem gewaltigen Zwischenhandel Süd- und Norddeutschlands im Mittelalter Zeugniß ablegen, tragen die Macht und Herrlichkeit jener Handelsblüthe vielseitiger und lebendiger noch an der Stirn, als Danzig. Nur spärlich retteten sich anderswo die Geschichte verkündenden Kunstwerke vor dem fast eintönig übertünchenden Geiste der Gegenwart. So muß der Fremde sich mühsam die Reste dieses Gemäldes, jenes Patrizierhauses in Ulm, Köln, Hamburg, Stralsund, Braunschweig, Breslau u. a. zusammensuchen und weisen lassen. Und stolze Mittelpunkte reichsstädtischen Handels, wie Augsburg selbst, bewahrten nicht eben in vollen, reichen Massen, sondern mehr zerstreut unter Werken der Neuzeit die Denkmäler ihrer großen Vergangenheit. Nürnberg bildet eine köstliche Ausnahme, doch gerade die an seinem alten Privathäusern vorherrschende Gothik steht in bemerkenswerthem Gegensatze zu dem in Danzig weit überwiegenden Renaissancebau. Lübeck aber, der Hanseaten stolze Hauptstadt, stieg weit von seiner Höhe nieder, schon neigen sich die schmucklos ragenden Thürme seiner schönen Kirchen und rufen dringend um Hülfe; Gras bedeckt an so mancher Stelle die stillen Märkte und Straßen, roh fast erhebt sich aus ihnen die plumpe Masse des Rathhauses, wo die mächtigen Kaufherren ihr Urtheil sprachen über die Könige des Nordens.

---

*) Unter dieser Rubrik beabsichtigen wir von Zeit zu Zeit Schilderungen kunsthistorisch interessanter Städte mit Abbildungen zu geben. Einige Beiträge für diese Rubrik sind uns schon zugesagt; weitere Anträge werden uns willkommen sein. D. R.

Wie anders Danzig! Hier ragen, von dichtem, buntem Leben umwogt, nicht blos die Kirchen, die öffentlichen Gebäude des Handels, des kommunalen Lebens in reichster Zahl, und eine wohlerhaltene würdig stolze Gothik weist aus der Schaar der Häuser empor, sondern diese Häuser selbst athmen in tausend Zügen, ganze Straßen auf und nieder, lebensvoll und überzeugend den Geist vergangener und fortwirkender Größe. Dicht zusammengedrängt durch die Umwallung der Stadt, vielleicht auch anfänglich, um das gothische Dreieck des Giebels an das Dach anzuschließen, ziehen sich, mit ihren schmalen Seiten zur Straße schauend, oft hoch bis zu sechs, ja sieben Stock hinauf, die Häuser die meist nicht breiten, zuweilen düsteren Gassen entlang. Kaum einer der so dicht gereihten schlanken Giebel entbehrt der Zierden vergangener Zeit. Hier streben die senkrechten Linien der Gothik zwischen den auffallend hohen Spitzbogen-, oder dreiflügelig breiten gewöhnlichen Fenstern hinauf und enden in zierlichen Kuppen oder schlanken Fialen oder drohenden Zinnen. Dort und zwar in überwiegender Zahl kleidet herrliche Renaissance zwischen den bewußtvoll gezogenen Friesen und Simsen mit kunstreichen, bisweilen meisterhaften Reliefs und Pilastern die nackte Wandfläche und schmückt gestaltungsreich die hier ebenfalls schlanken, hohen Fenster; Nischen ferner vertieft sie und wölbt sie mit einer Muschel, Büsten und Statuen stellt sie hinein, Karyatiden und Telamonen beugt sie unter die Last, und so rings umher auf Rinne und Brüstung, auf Geländer und Vorsprung, Giebel und Dach weckt sie in den kalten Steinen das rege und doch harmonisch schön gegliederte Leben. Mit Befriedigung und Freude gleitet das Auge von Stockwerk zu Stockwerk hinab. Ueber der gewaltigen mit Holzschnitzwerk verzierten Hausthüre und ihren blanken Messing-Angeln und Klopfer, Drücker und Knäufen erhebt sich das breite, tiefe Portal aus massivem grauem oder rothem Sandstein, aus polirten Granit, ja aus Marmor. Gewandreiche Heilige, antike oder heimische Helden zieren auf kunstvollem Unterbau den einführenden ernsten Spitzbogen, wie den milden Rundbogen. Oder Säulen bilden eine kleine Vorhalle und tragen auf ihrem in Linien fein gegliederten Architrav sinnvolle Formen und weltliche Grüße und Sprüche, darüber Urnen, Thiere, Abzeichen der Bestimmung des Gebäudes, Insignien des Berufs. Oder lediglich in den umkleidenden Stein gemeiselt zieren den Eingang das Wappen des Eigenthümers oder aus ganz früherer Zeit die geheimnißvolle Hausmarke (Hantgemal) der hier erbgesessenen Familie, wie z. B. das nebenstehende Monogramm, entsprechend dem späteren Wappen und der Firma. Zur Rechten und Linken vor der Thüre in Nischen, auf Adlern, Greifen u. a. Raubthieren ruhend, laden wohl noch die engen Steinsitze in der Vertiefung des Portales den Hausherrn zu kurzer Rast. Die Thüre ist halb offen, man schaut tief hinten das belebte Geschäftslokal, vorne aber eine weite Hausflur mit Sandstein oder Ziegeln gedielt, droben eine gewölbte oder auf reichverzierten Horizontalbalken ruhende Decke, an den Wänden die gewichtigen Nußbaum- und Eichenschränke, oben darauf Porzellanvasen mit zierlichsten Blumen bemalt, bald gravitätisch dick, bald graziös schlank; noch ebenso stolz wie zur Zeit der großen Handelsblüthe, strecken sie ihre mächtigen bunten Büschel oder Papierblumen oder braunen Rohrwedeln empor. Grimmige Krieger in vergoldetem Holzpanzer schirmen die reichgeschnitzte Treppe, als wäre das Haus ungastlich, der Sitte zum Trotz. Klingt doch eben fröhliches Gespräch von der traulichen niederen „Hangestube" her, die der Danziger Familienpapa zu gern sich oben zwischen Flur und erste Etage zum Plauderstübchen einschieben ließ. Vor dem Hause aber breitet der weite „Beischlag" keck seine Sandsteine aus zwischen den Untermauern der Rinnenhälse, welche ihn von den Nachbarn scheiden; so geben sie dem Hauseigenthümer einen Theil des Bürgersteiges, eingegränzt zur Vereinigung der Familien-

glieder in frischer Luft, trauliche Plätzchen, oft reizend mit Blumen geziert. Nach der Straße zu, ihn schirmend gegen das Andrängen der Fußgänger und Wagen, gürten den Beischlag Sandstein-Geländer in oft kunstvollster zierlich durchbrochener Steinhauerarbeit, oder Sandstein-Mauern von sinnvollen Reliefs wechselnd geschmückt. Aus ihrer Mitte führt die breite, flache Steintreppe zur Straße nieder, wo Riesen-Quadern oder Kugeln, Adler oder grimme Leuen die Bauzierden des Hauses würdig beschließen. Oft indeß opferte man den traulichen Familienplatz dem Vortheile des Handels, überbaute den Beischlag bis zum ersten Stock hinauf, und in dem so gewonnenen Vorbau eröffnet sich Handwerksstätte oder Laden. Auch Bäume in reicher Zahl heben sich Straßen auf und nieder zwischen den Beischlägen empor, die rechten Genossen traulichen Beisammenseins vor dem Hause, die rechten Geschwister der Architektur. Doppelt schön lugt nun der alte Kellerhals neben ihnen hervor mit seinem wunderbaren Arabesken, malerisch steigt die reich verzierte Steintreppe unter ihren Zweigen nieder und vom Giebel grüßt ihre Wipfel eine Urne, eine Bildsäule, ein Thier. Das ist das alte Danzig und die italische Fülle seiner Kunst.

Freilich gilt dieses Bild nur für die Rechtstadt, den Mittelpunkt des heutigen Danzig und seines kaufmännischen Großhandels. Je weiter von ihr sich die Straßen, enger, willkürlicher gewunden, ärmlicher in die entfernteren Stadttheile hinziehen, desto kahler wird ihr Angesicht, desto spärlicher ihre Kunstzierde. So bedecken das slavische Hakelwerk, der älteste, aber auch ärmlichste Stadttheil, dann die verzweigte Altstadt mit den vielen schmutzigen Armen der Radaune nach Norden hin, im Süden das stille Langgarten und die sumpfige Niederstadt mit ihren eintönigen langen Arbeiterwohnungen und zahlreichen Kanälen für den Holztransport, zwischen denen erst spärlich sich stattlichere Gebäude zu erheben wagen, dann der südwestliche Stadttheil voll dichtgedrängter Häuschen der kleinen Gewerbtreibenden in Lastadie (von lastagium) und vorstädtischem Graben, Fleischergasse und dem ominösen „Poggenpfuhl" rings um die Rechtstadt her bis zu den weit ausgreifenden grünen Wällen gelagert ein viel größeres Territorium als jener, aber den Kunstfreund locken sie wenig. Nur die alten gothischen Hallenkirchen, fast alle — wie wir noch näher erörtern — rohe Backsteinbauten der herabgekommenen Spätgothik aus dem 14. bis 16. Jahrhundert, doch fast alle von mächtigen Dimensionen, sind neben den wenig kunstvollen kargen Resten der Ordensburg am altstädtischen Fischmarkte selbst über jene entfernten und kunstarmen Stadttheile in überraschend reicher Zahl vertheilt und bezeugen hier, mit den gewaltigen Thürmen und dunkelbraunen eintönigen Mauerflächen hoch und massig über die winkligen Gassen emporragend, sehr verständlich, wie viel größer und volkreicher vor den furchtbaren Belagerungen der Stadt von 1734 (durch die russ.-sächs. Armee), 1807 (durch die Franzosen), 1813—14 (durch das preuß.-russ. Heer) sich Danzig auch nach diesen Seiten hin ausbreitete. So kommen auf die Altstadt allein sechs Gotteshäuser, wovon eins, die Katharinenkirche, bereits vor 1329, die übrigen seit 1400 errichtet wurden, und dazu liegen vor den Kirchen der Rechtstadt nicht weniger als drei an der Grenze jenes selben Stadttheils. Aber nein, eine Reliquie der Altstadt Danzig — außer den Kirchen — darf hier nicht unerwähnt bleiben, die städtische „Große Mühle" mit ihren 18 Mahlgängen, wie schon der deutsche Orden sie 1340 erbaute. Mitten auf der breiten Schildinsel in der Radaune steht sie da, das riesige Dach nach echter Mühlenart fast bis zur Erde auf beiden Seiten, Alles rings in Mehlstaub gehüllt, und in das unermüdliche Klapp Klapp zwitschern heute noch wie vor fünf Jahrhunderten die alten Genossen des Müllers, die Spatzen, die unter den runden Dachziegeln wohnen. Traulich reihen sich rings umher neue Häuser, Brücken und Straßen, mitten heraus grüßen aus ihnen ein paar Altersgenossen zum

Mühlendache ehrsam herüber, hinten das Rathhaus der Altstadt, das 1587 wahrscheinlich der damalige Danziger Stadtbaumeister Anthony von Obbergen errichtete, heute im neuen stattlichen Gewande, vor der prächtigen Renaissance-Façade des ganz neuen Gerichtsgebäudes auf der „Pfefferstadt", wo Färber und Brauer größtentheils wohnen, über beide weg die Karmeliterkirche von 1463, und ihnen entgegengesetzt vor dem Mühlenthore die Katharinenkirche, die schon zehn Jahre und mehr stand, ehe der Ritter-Orden zur fleißigen Mühle den Grundstein legte. Dicht neben der Mühle aber erhebt sich mit riesigen Zweigen und Wipfel eine uralte blaßgrüne Esche, wie der Baum Yzdrasil in der Edda, bemoost und knorrig ihr mächtiger Stamm; treu schützend dehnt sie ihre gewaltigen Aeste über das von Mehl und Moos graugrüne Dach hin, einen Arm aber streckt sie liebreich von der Insel über Fluß und Straße hinweg; da steht das alte Müllergewerkshaus, mit zierlichem Fachwerk und Holzarchitektur, wie es wenige giebt in dem kunstreichen Danzig.

Anerkennungswerth haben die heutige Kommune und Regierung dem oben erwähnten Mangel gegenüber ihre öffentlichen Gebäude möglichst gleichmäßig auf die entfernteren Stadtgebiete vertheilt. Die Altstadt birgt seit 1838 den stattlichen Ziegelrohbau des Garnisonlazareths, die südwestliche Vorstadt das nach Schinkel's und Friedrich Wilhelm's IV. Plane 1834 ebenfalls in Rohbau neugothisch aufgeführte Gymnasium, innerhalb mit imponirend klaren, schönen und höchst praktischen Verhältnissen der Architektur, nicht fern davon die einfachere Realschule zu St. Peter von 1850, und nahe dem Eisenbahnhofe seit 1860 die riesige neue Kaserne, die, so weit sich's jetzt übersehen läßt, dem verrufenen Kasernenstil möglichst entrinnen wird. Und wie Neugarten, vor dem Thore nach Nordosten gelegen, das neue Kriminal-Gerichtsgebäude mit dem ausgedehnten Komplex seiner Nebenhäuser, zieren Langgarten auf der sog. „Schäferei" das 1843 errichtete Regierungsgebäude mit der stattlichen Reihe der dazu gehörigen Bauten, sämmtlich in, wenn auch dürftigem, Renaissance-Kleide, dann die Garnison-Bäckerei von 1859 und das Proviant-Magazin der Festung. Der Niederstadt fiel 1856 die häuserreiche Gewehrfabrik zu, und zum Ersatz der hier sogar dürftigen Kirchen verweist sie stolz auf die dampfenden Schornsteine und das Rädergerassel in Eisengießereien, Maschinenfabriken, der berühmten Fleischpökelungsanstalt, der Dampf-, Oel- und Schneidemühlen und auf die drei achteckigen Riesenthürme der Gasanstalt, die alle gesellig hier sich schaaren. Man fühlt gegenüber der schweigsameren Altstadt, hier kreist frisches, zukunftreiches Leben. Eben treten wir aus den Arbeitervierteln der Niederstadt an die 1619 von holländischen Baumeistern errichtete Steinschleuse, welche der anschwellenden Mottlau zum Heile der Felder im Weichselwerder einen Abfluß gewährt, aber das Wasser umgekehrt auch zur Ueberschwemmung anstauen kann, wenn eine Belagerung der Festung hier an einer ihrer schwachen Stellen es erfordert, — da breiten sich vor uns, soweit wir die Nordgrenze der Niederstadt verfolgen können, längs dem Ufer der mit runden Baumstämmen dicht gefüllten Mottlau Holzfeld an Holzfeld aus, haushohe Berge von Stämmen überall, und hundertfach kreischen die langen Sägen auf und nieder zwischen dem Arbeiter oben auf dem Sägebaum und dem darunter; der Holzstaub füllt wie Schnee die Luft, Aexte blitzen, Splitter fliegen, immer höher wachsen die Lagen der Bretter und Bahn-Schwellen (sleeper), immer neu tönt der Zuruf, der Aufseher prüft und ordnet, immer neue Stämme ziehen sie mit eisernen Haken auf's Trockene, und wieder rauscht die Säge und die Axt, und die Arbeiterfrauen sammeln eilig dazwischen die abfallenden Spähne.

Das sind die großen Holzfelder längs den „Mattenbuden" der Niederstadt; diese nebst den zerstreuter liegenden Holzfeldern oberhalb und unterhalb längs Mottlau und Weichsel bilden den Sitz des einen Hauptzweiges des alten Danziger Ausfuhr-Handels.

Aber auf dem Holze (Traften, Flöße) senden die unerschöpflichen Hinterländer Galizien und Polen das zweite und köstlichere Produkt ihres Bodens, Getreide, seit Jahrhunderten die Weichsel abwärts in die rege Seestadt. Nur auf das andere Ufer der Mottlau brauchen wir zu schauen, da liegt vor uns ein neuer origineller Stadttheil gerade zwischen Niederstadt und Rechtstadt auf einer großen Insel der Mottlau, die Speicherstadt auf der Speicherinsel, das Schatzkästlein des Danziger Kaufmanns. Straßen, Plätze hat der Stadttheil, wie nur ein anderer, große Höfe und hier und da ein verstecktes Gärtchen, viele Brücken verbinden ihn mit den rings um mündenden Straßen der Stadt; statt der Häuser aber reiht sich düster in mächtig dicken, breiten und hohen Mauern Speicher an Speicher, jeder mit den öde blickenden Luken, den gewaltigen Lagerräumen durch die ganzen Etagen, wo man das Getreide auf- und umschüttet, unten mit dem kleinen Comtoire und der großen Thüre, darüber des Speichers Name und Zeichen, darunter das Schlupfloch für seine Katze, die die gefräßigen Mäuse in Zucht hält. Von den gewaltigen Massen des hier lagernden Getreides bildet sich über den Stadttheil Jahr ein und aus eine eigene Atmosphäre, der Korngeruch. Ein reges Leben beginnt hier Morgens zu bestimmter Stunde, dann kommen in langen Zügen die berüchtigten, trotzig wilden Sackträger, herkulische Gestalten, aus ihren fernen Wohnungen herbei, vertheilen sich an die einzelnen Speicher und empfangen die Ordre für ihre Tages-Arbeit. Kein fremder Arbeiter darf sich unter sie mischen, er riskirt sein Leben; selbst der Kaufherr, der ihn annimmt, ist dem Aergsten ausgesetzt.

Nun schnell entkleidet — bis auf das Nöthigste —, und die Arbeit beginnt. Hier schaufeln sie drinnen, man hört ihren eintönigen Gesang zum Takte; dort liegt ein Schiff am Bollwerk, und in langer Reihe hinter einander tragen sie die gefüllten Kornsäcke aus dem Schiffsraume in den Speicher hinauf, oder umgekehrt, sie bringen die Säcke hinunter an's Schiff, öffnen die muskulöse Hand, und wie flüssiges Gold strömt der Weizen in den offenen Schiffsbauch.

Mit Sonnenuntergang endet die Arbeit, kein Feuer, kein Licht, keine Cigarre darf seit den großen Speicherbränden von 1813 und 1840 hier angezündet werden*). Todtenstille deckt die ganze Insel, nur die Wächter wandern umher und erheben ihren schnarrenden Ruf; nicht lange ist's her, da waren ihnen noch riesige Hunde beigesellt, und wuchtige Gitterthore sperrten die Danziger Schatzkammer Nachts von allen Straßen ab.

Wie frisch und bunt strömt gegenüber den düsteren Speicherluken das Leben auf der „langen Brücke" von Holz, die sich, just nur durch den Mottlauarm von jenen getrennt, am linken Flußufer, wie jene am rechten, längs der Südostgrenze der Rechtstadt und eines Theils der Altstadt wol zehn Minuten lang in verschiedener Breite an den Häusern hinzieht. Hier merkt man, daß man wieder auf der Rechtstadt weilt, im Mittelpunkte des Danziger Treibens! Die Mottlau wimmelt in guter Zeit von Schiffen.

Da liegt der gravitätische, etwas massig gebaute Engländer und vom Bord herunter verhandelt man die letzen Worte mit dem Faktor des Kaufmanns auf der Brücke wegen der Kohlen, die man geladen; sein Landsmann daneben muß unter tausend Goddams das Schiff wenden, da er nur Ballast von Sand und Steinen brachte, die in der Stadt nicht auszuladen sind. Dicht davor stehen ein Paar holländische Fahrzeuge, unverkennbar an den stark geschweiften Borden, den hochbusigen Steuerwänden; Glas haben sie gebracht und Eisenwaaren, und auf dem Bauche lang gestreckt erwartet der Steuermann auf Deck den Tag des Einladens. Dazwischen liegen oder kreuzen die kleinern Kalk- und Herings-

*) Neuerdings ist es jedoch erlaubt, Wohnhäuser auf der Speicherinsel zu bauen, in Folge dessen auch Licht und Feuer anzuzünden.

fahrer der Schweden, Norweger und Dänen; eben bringt man unter lautem Schiffsgesang Tonne auf Tonne aus dem Raume und schwängert weithin die Lüfte. Ein Schotte fährt vorbei, böse Gesellen; gleich verhöhnen sie in hartem Dialekt die Fische des kleinen Norwegers; denn sie bringen dieselbe Waare. Und mitten hinein sausen die schlanken eisernen Dampfer mit scharfem Vordertheile, die regelmäßigen preußischen Küstenfahrer, oder englische, wol auch französische Kauffahrer, trotzend auf die Wucht ihrer Schraube, bescheidner daneben die flachen Weichel-Dampfer, welche bis Warschau hinauf Güter und Personen führen. Ununterbrochen tönt Geschrei, Rufe, Gesang, Befehle, Antworten, nun hallt die Schiffsglocke, grell pfeift der Dampf aus des Dampfers Ventil. Schwerfällige dickräumige Bordinge erschimpfen und erfluchen sich durch ihre gefürchteten Leute einen trotz alles Gedränges noch breiten Weg zu den auf der Rhede liegenden Schiffen, deren großer Tiefgang ihnen nicht die Fahrt zur Stadt hinauf gestattet. Aber eben klingt von der Biegung die Glocke der kleinen Stadtdampfer, und hervor schießt das zierliche bunte Schiff und bringt hunderte von Passagieren und die neuesten Berichte vom Hafen und Lootsenhaus und Meer.

Ein Leben auf dem flüssigen Elemente, als müßten oben die Masten, die Raaen, Taue und Strickleitern in einem unentwirrbaren Knäuel zusammengerathen und unten ein Rumpf den andern in Grund und Boden stoßen, und doch ordnet sich Alles so glatt, und hunderte von kleinen Kähnen schießen schnell und sicher, wie Infusorien im Wassertropfen, zwischen den engsten Schiffsgassen hindurch, und die alte Prahmfähre, die Recht- und Niederstadt hier kürzer verbindet, fährt ruhig an ihrem Taue über die Fluth, als büßte es mit dem Kopfe wer ihren Strick nur berührte. Natürlich, so wimmelt es erst recht auf der Brücke. Schiffsleute aller Gattung und Kleidung, in Arbeit oder Muße, in wildem Streit oder versöhnungsreich Arm in Arm, singend, rauchend ziehen sie hin, alle möglichen Sprachen, Flüche und Betheuerungen muß der liebe Gott sich hier gefallen lassen — dann die Fischer der nahen Dörfer, und von Hela, der reiche Schiffskapitän und die behäbige Holländerin von stattlichem Umfang, Spitzenhaube und goldenes Diadem im Haare, in ganzen Horden Flissen (Leibeigene) aus Polen von stark slavischem Gesichtsbau, bekleidet nur mit einem rohen grauen Filzrock, wie sie alljährlich Holz und Korn die Weichsel herabbringen, Juden mit langen glänzenden Kaftans, geringelten Locken in Bart und Haupthaar, rechnend über die Preise des Bernsteins. Dazu alle die Klassen der Bewohner Danzigs, männliche und weibliche, dienende und herrschende, Civilisten, Beamte, Militairs aller Gattung, vom klirrendem schwerfälligen Kürassier und Artilleristen bis zum leichtfüßigen Matrosen mit seinen flatternden Bändern und breitkrämpigen Hute, alle, alle, die Unzahl der Fabrik-, der Speicher-, der Schiffsarbeiter nicht ausgeschlossen finden sich hier zueinander, wo eine Reihe wichtigster Straßen der Recht- und Altstadt neben einander ausmünden. Denn zwar nicht kunstvoll sind die Unzahl kleiner spitzgiebliger meist nur ein bis zwei Fenster breiter Häuschen, welche sich hier und in den nächsten Parallelstraßen zusammendrängen, ja die meisten haben keine andere Zier als die volle Südsonne und eine Pracht bunter Blumen auf ihren engen, ärmlichen Altanenbalkonen und allerlei wundersamen Ausbauten und das rege Leben vor ihrer Thüre. Aber Alles, was das Kulturleben bis heute nur erzeugte und was das Herz des biedern Schiffsmanns nur anlocken und erfreuen kann, bietet sich ihm hier in der Menge der Läden und Werkstätten, der Hallen und Tavernen in wirrem Durcheinander.

Darum ist es nach öder Seefahrt ein rechtes „Paradies“ für ihn, wie eine der kleinen Parallelstraßen sich stolz nennt, und nicht umsonst wohl spricht hier eine mächtige Fahne, dort eine Anzeige mit Riesenlettern, spielt hier der Wind mit der rothen Blouse und schreit dort der eifrige Jude selbst seine Waaren feil; der Schiffer kann das viele Geld in der

Tasche nicht vertragen, bald wird er, neu ausstaffirt, in dampfender Taverne den Trank der Heimat schlürfen; und die Holländerin trägt ein tüchtiges Linnen auf's Schiff, sie weiß schon wozu, und der arme Flisse, dem sein harter Sklavendienst nur unsäglich wenig abwirft, schmückt sich das härene Kleid stolz mit einem kleinen Ledergürtel, und auf der erkauften Fiedel spielend, tanzt er jauchzend mit den Kameraden die Brücke entlang.

Je nach fünf Schritten fast öffnet sich dem Strome dieses Verkehrs ein neues Thor zu einer der Straßen in die Stadt hinauf, zuerst in zwei mächtigen Sandsteinbögen unter den mit Reliefs und Bildsäulen reich verzierten weiten Räumen der zwei oberen Etagen das grüne Thor, in bescheidenem Maße, seit es 1831 seine drei Giebel verlor, fast an eine der Prokurazien Venedigs erinnernd; und wahrhaft großartig präsentiren sich, durch seine Wölbungen umgrenzt, die schönen, reichen Renaissancebauten der Kaufleute und die stolzen öffentlichen Gebäude in Gothik rings an dem berühmten langen Markte, dem Mittelpunkte der Geschichte, des Handels und der architektonischen Schönheit Danzigs. Kaum fünf Minuten weiter auf der langen Brücke leitet das düstere, einfach gothische Frauenthor in die noch mehr düstere, enge Frauengasse alten Gepräges bis zur hochragenden Ostfront der städtischen Hauptkirche zu St. Marien (unserer lieben Frauen). Neben dem Thore aber erhebt sich aus dem 16. Jahrhundert ein originelles, halbgothisches, stattliches Haus in Ziegelrohbau, verziert durch eingelegte Sandsteinarbeit, mit dreiflügeligen breiten Fenstern und doppeltem Erker, der allein schon sich fünf Stockwerke hoch zum Dache emporstreckt, während der schlanke achteckige, in zierliche Spitzen auslaufende Thurm an der Nordostseite noch um vier Stockwerke das sechs Etagen hohe Gebäude überragt. Ein gelehrtes Haus, seitdem die naturforschende Gesellschaft ihre Sitzungen und Sammlungen, Bibliothek und Instrumente in demselben hält. Vornehm hebt es sich über das gemischte plebejische Leben hinaus, aber ein Schraubendampfer zu seinen Füßen stößt dichte Rauchwolken empor und räuchert ihm malitiös die stolze Nase. Davor und dahinter längs der Brücke eine Menge unschöner, kleiner Thore, nothdürftig durch die Häuserreihe zur daranfmündenden Straße durchgebrochen. Doch hier, wo es zur breiten Straße mit ihren Judenläden hineingeht, grüßt den Menschenstrom ein echtes Stück Hansalebens. Da steht das kolossale Krahnthor, schon 1411 aus Holz, 1444 in seinem heutigem Ziegelrohbau errichtet, mit starkem Mittelhause und zwei in riesiger Ausbauchung hervortretenden Flügeln, alle drei Theile unter einem einzigen mächtigen Dache. Unter dem Dachgesimse öffnen sich noch heute die vier alten schmalen Rundbogenfenster; hoch über das Dach hinaus aber ragt, aus dem Mittelhause aufsteigend, ein mächtiger viereckiger Holzthurm, der in drei großen, jedesmal mehr vornüber greifenden Etagen sich weit zur Mottlau vorbiegt. Denn unter seinem Satteldache trägt er die Räder, Ketten und Haken des Krahns, der durch die zwei kolossalen, unten im offenen Mittelhause sichtbaren Treträder bewegt, seine alte Arbeit vollzieht und Masten in die zu seinen Füßen

Das Haus der naturforschenden Gesellschaft.

aufgefahrenen Schiffe pflanzt. Ehrwürdig in Alter und Gestalt, schaut das Thor wie ein mächtiger Großpapa in seinem Lehnstuhle vornübergebeugt mit Wohlwollen auf das Leben unter ihm und denkt: „Ja, ja, seit vier Jahrhunderten war das immer so!"

Es waren doch wildere Zeiten. Gerade weil durch den Bau dieses Thores der hochgeschätzte Bürgermeister der Stadt, Letzkau, den Neid des Ordens und seines Krahnes am Fischmarkte erregte, ließ ihn der Komthur 1411 in der Ordensburg hinterlistig ermorden. Vierzig Jahre später haben die Städter ihren Meister furchtbar gerächt, denn in dreizehnjährigem Kriege zerbrachen sie die Willkürherrschaft der Ritter.

Das Krahnhaus.

Von hier ab werden Häuser und Thore allgemach kleiner und dürftiger. Am Bollwerk der Mottlau liegen die duftenden Käseschiffe des Weichselwerders und die kleinen Segelboote der Fischer von Hela, welche allmorgentlich ihren nächtlichen Fang frisch und appetitlich den Danziger Hausfrauen präsentiren. In langen Reihen an Bütten und Fässern paradiren die Aufkäuferinnen von Fischen mit ihrer bunten Waare und durch endloses Anrufen und roheste Schimpfworte rechtfertigen sie den Ruf der Danziger Fischweiber. Noch ein Paar Schritte unter den Pappeln durch, die die Einmündung eines Radaunearmes in die Mottlau, „das brausende Wasser" beschatten, und rings umher erheben sich die eben erbauten Schiffskörper in den verschiedensten Stadien ihrer Herstellung, von dem am Kiel aufwärts starrenden nackten Rippen — dem Skelett des Wallfisches gleich — bis zu dem stattlichen, fertigen Rumpfe, den nur mit Masten noch das Krahnthor krönen muß, in den wechselnden Größen bis zur Höhe vierstöckiger Häuser, dazu ein unermüdliches Hämmern und Klappern an den Schiffswänden innen und außen, in den Fabrikgebäuden, die sich unmittelbar an die Bauplätze anschließen; eben hat man ein altes Fahrzeug auf's Trockene gezogen und legt es, komisch anzusehen, schief auf die Seite, um die Schäden der Wandung ganz unten am Kiel zu bessern. Wir stehen mitten unter den Schiffswerften von Brabank, Kielgraben und Strohdeich. Dort ergießt sich die Mottlau in die Weichsel und hunderte von einmastigen Weichselkähnen lagern den Strom hinauf, da die von Schiffen überfüllte Mottlau ihnen nicht größere Annäherung an die Stadt erlaubt. Hier greifen die niedrigen Wälle der Festung wieder herum, und jenseits ihrer präsentirt sich links stolz die königliche Werft mit der preußisch-deutschen Kriegsflotte, rechts dehnt sich jenseits der Weichsel ein weites flaches Wiesenland — segelnde Schiffe allein und eine holländische Windmühle als Staffage — bis zu dem von fernen Fichtenwalde verdeckten Moore, ein echt holländisches Bild. —

Aber allmählich erst hat sich der so verschiedenartige Charakter der einzelnen Stadttheile ausgebildet, für die künstlerische Gestaltung der Stadt speziell sind zwei Entstehungszeiten zu scheiden, das 14.—15. Jahrhundert und die Zeit seit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Bei beiden darf nie vergessen werden, daß keine der weit nach Osten vorge-

W Unger sculp

Das Steffen'sche Haus in Danzig.

Zeitschrift f. bild. Kunst. II. Druck von F.A. Brockhaus in Leipzig Verlag von E.A. Seemann in Leipzig

schobenen deutschen Städte naturgemäß sich einer allmählichen Kultur-Entwickelung erfreute, sondern daß gegenüber den Kulturstätten im Westen verhältnißmäßig spät, dann aber plötzlich die ganze, im Westen herangereifte Kultur denselben herzugebracht wurde; sie sind eben vorwiegend Einwanderungsstädte.

Von der oben geschilderten charakteristischen Kunstfülle zeigte sich in Danzig fast bis zum 16. Jahrhundert nichts. Die alte ärmliche Stadt der pommerischen Herzoge, etwa seit 1250, bestand aus Holzhäusern. Selbst die Herzogsburg von 1163 war größtentheils aus diesem Material erbaut. Von Holz stellte man sie wieder her, als Stadt und Burg 1310 bei der Besitznahme durch den deutschen Ritterorden zerstört worden, aus Holz vornehmlich errichtete man seitdem bis zum 15. Jahrhundert die Straßen in den vier städtischen und halbstädtischen Gemeinwesen des altslavischen Hakelwerkes, der Altstadt, Jung- und Rechtstadt, aus denen sich erst 1454 durch Losreißen von der Ordensherrschaft die eine Stadt Danzig bildete. Die starke Holzzufuhr aus Polen und das sumpfige Terrain längs der Mottlau an den unteren Dritteln der heiligen Geist-, Frauen- und Brodbäckergasse förderten diese Bauart. Nur göttliche und weltliche Obrigkeit heischten festere Residenzen. So stellte man vor 1329 die früher hölzerne, heruntergebrannte Pfarrkirche der Altstadt von St. Katharinen in einem noch heute rüstigen Ziegel-Rohbau her, bei 220 Fuß Länge und 130 Fuß Breite der niedrigen Hallenkirche von dürftiger Gothik, die sogleich näher unsere Aufmerksamkeit fesseln wird. Erst 1643 erhielt der massig viereckige Thurm den unpassenden stillosen Aufsatz von Gußeisen; denn die Zeit war weniger freigebig in frommen Spenden und noch weniger kunstverständig als das 14. Jahrhundert. Eine Reihe anderer Stadtkirchen entstanden ebendamals, ausnahmslos in dem gleichen Charakter wie St. Katharinen. Die oben vorgeführte große Mühle als öffentliches Gebäude datirt ebenfalls daher. Die Burg ließ der Orden nun auch in starken, heute fast ganz verschwundenen Backsteinmauern und Thürmen vom altstädtischen Fischmarkte bis zu den Grenzen der Rechtstadt längs dem altstädtischen „Graben" aufführen, und von dem Thore dieses Ordens-„Hauses", dem heutigen „Hausthore", schüttete er dann durch den obenerwähnten sumpfigen Theil der Rechtstadt die heute als belebte Straßen fortexistirenden „vier Dämme" bis zum nördlichen Kreuzarme der städtischen Hauptkirche von St. Marien, darauf erhielt die Stadt ihren Schutz durch die wenig noch nachweisbaren Mauern, Thürme und Zinnen. Nur vor einen der Haupteingänge, genannt Wächter, innerhalb des heutigen hohen Thores steht seit 1346 noch der viereckige, mächtige „Stockthurm", ebenfalls Ziegelrohbau, oben mit einem Satteldache von Zink, auf dem drei zierliche Metallthürmchen reiten (spätere Aufsätze), ein düsterer, drohender Kumpan, heute das Gefängniß der Baugefangenen, der in seinen vier in einandergreifenden Hintergebäuden mit umgitterten Luken, schwarzen Zinnen und Dächern für Habicht, Eule, Spuk und Sage willkommenes Obdach beut.

Der Rath der emporblühenden Stadt ließ es an seinen Mitteln nicht fehlen. Mit dem Hochmeister Ludolf König von Weitzau zusammen begann er 1343 den Bau der städtischen Hauptpfarrkirche von St. Marien, die freilich allmählich erst zu ihrer heutigen Ausdehnung sich vergrößerte; bis 1450 vollendete man die Kreuzform, 1503 schloß man das Gewölbe, dazwischen fallen lange politische Störungen. Die Kirche ist — und darin Muster fast aller Danziger Kirchen — eine Hallen-Kreuzkirche mit drei Schiffen, die Strebepfeiler im Innern, im Westen ein Thurm, ein Vierchen (Dachreiter) auf der Kreuzung der Schiffe. Jedes der drei Schiffe deckt ein eigenes, dem anderen paralleles Satteldach. Das Ganze ist ein Backsteinbau, außerhalb roh, drinnen mit Kalk übertüncht, die Gothik äußerst dürftig, nach Art der Spätgothik, die Dimensionen groß. Kolossal muß man diese Marienkirche nennen; denn sie zählt 333 Fuß Länge, 210 Fuß Breite, 90 Fuß Höhe,

der Thurm 300 Fuß Höhe; also nur gegen wenige Kirchen der Christenheit oder gar des Protestantismus steht sie zurück. Warum gefiel sich der Erbauer denn in so dürftiger Gothik, wie wir gleich zeigen werden? Das rohere Material behinderte ihn. Zwar sind dem Backsteinbau selbst fein durchbrochene Ziergiebel, Wimperge bekanntlich nicht fremd, und in Danzig zeigt die Trinitatiskirche von 1431 an den drei Wachtgiebeln ihrer drei parallelen Satteldächer ganz bemerkenswerthe Krabben, Kreuzblumen, ja Fialen in Ziegelrohbau; allein dieser Schmuck ist bei dergleichen Bauten stets Ausnahme und datirt meist aus späterer Zeit; dasselbe gilt in Danzig von den in den Ziegelbau eingelegten Sandsteingliedern. Ferner mögen die Mittel des Baues karg gewesen sein. Denn, wie gesagt, Orden und Rath errichteten damals gleichzeitig eine staunenswerthe Zahl von großen Bauten; seit 1400 traten die erheblichsten und kostspieligsten politischen Störungen dazwischen, seit 1425 häuften sich den frommen Gaben ungünstige Naturereignisse; daher vergrößerte man allmählich erst den Plan der Kirche und selbst zur Ermöglichung der kleineren Bauten mußten bischöfliche Ablaßbriefe, seit 1348 zweimal, seit 1425 viermal aushelfen. Endlich liegt der Gedanke nicht zu fern, daß, besonders seit Anfang des 15. Jahrhunderts, die Spätgothik des übrigen Deutschlands auch hier einwirkte. Fast alle ihre Merkmale, die meisten freilich zugleich die des Backsteinbaues, sind in der Kirche vertreten. Außerhalb steht eintönig die rohe Ziegelwand, durch bunt glasirte Muster nirgend wenigstens dekorativ gehoben, kaum der Versuch eines Frieses unter den Zinnen längs dem Dache, für die mächtigen Fenster nur die nothwendige rechtwinkelig einsetzende Oeffnung, kaum ein Rundstab, eine Einkehlung; die Giebel der dreitheiligen Façade, den Satteldächern organisch angepaßt, keine Kreuzblume oder andere Zier, statt ihrer völlig rohe Fialen mit Ziegelkuppen, noch weniger freies Maaßwerk; an den zwei Eckpunkten zwei achteckige einfache Thürmchen mit sehr spitzen Kupferdächern. Das Hauptportal ist erst in später Zeit durch eingelegte Sandsteinarbeit einigermaßen hergerichtet, wenn auch so noch höchst dürftig, die Nebenportale lassen jede Zier, ja einige sogar den gothischen Spitzbogen zu Gunsten einfacher Horizontallinien vermissen; wie es da mit dem Tympanon aussieht, ist leicht zu errathen. Die Giebel an den Kreuzarmen sind, der drei Hauptgiebel würdig, verziert. Das Vierchen gleicht wesentlich den beschriebenen Giebelthürmchen; der westliche Hauptthurm, dort, wo der Chor rechtwinkelig abschließt, wird von acht starken Strebepfeilern ca. 300 Fuß hoch bis unter die zwei ärmlichen kleinen Satteldächer gestützt und unterbricht seine massigen Wände nirgends durch einen Schmuck, Maaßwerk, nur durch Luken, Blendbögen und Schallöffnungen. — Das Innere der Kirche trägt die Nüchternheit der Spätgothik, ihren Mangel organischer Belebung (doch ohne ihre dekorative Ueberschwänglichkeit) deutlicher zur Schau, als die Hindernisse des Backsteinbaues. Die gewaltigen Dimensionen der mit Kalk weiß übertünchten Kirche, durch 37 meist schmale, doch sehr hohe Fenster von Licht erfüllt, bringen allerdings die erhabene Idee des Gotteshauses zunächst zum vollen Ausdruck. Gewiß ist der Basilikenstil mit den niedrigen Seitenschiffen künstlerisch schöner, und gestattet der Architektur reichere, feinere harmonische Gestaltung, als der Hallenbau, doch dieser dünkt uns erhabener, also der Idee des Gotteshauses mehr entsprechend; daß dies Moment in den Architekten der vorzugsweise spätgothischen Hallenkirchen wirksam war, wollen wir deshalb noch nicht behaupten. Die 26 Pfeiler sind einfach achteckig, ohne weitere Gliederung durch Rundstäbe oder Dienste, nur an jeder der acht Kanten läuft ein Rundstab empor, die Basis ist nur an den Pfeilern der Schiffskreuzung etwas mehr entwickelt, darüber, bis etwa 10 Fuß Höhe, tragen alle ringsum eine rohe Malerei faltiger Vorhänge nebst kleinen Bildern aus der heiligen Geschichte an sich. (Nur A. Moller's Darstellung der Liebe und ihrer Thaten von 1607 [s. u.] ist hervor-

zuheben.) Dies und die dichten, das Mittelschiff völlig sperrenden Bankreihen beeinträchtigen die architektonische Wirkung sehr. Kapitäle zeigen sich nirgend, die Gewölbrippen aus einfachem Rundstab verzweigen sich von einem bloßen Gesimse aus zu reichen Sterngewölben. Der Nüchternheit der Pfeiler abzuhelfen, kam man bei Errichtung der vergoldeten Kanzel und des großen Orgelchors in Rokoko 1760 auf einem ebenso originellen, wie haarsträubenden Gedanken, man vergoldete den Kanzelpfeiler reich mit Zopfschnörkeln und setzte ihm ein gewaltiges Komposita-Kapitäl auf; die Herrlichkeit strahlt heute in eben restaurirtem Glanze. An den alten Fenstern fehlt meist ganz das Maaßwerk, und die Pfosten laufen unorganisch bis zum Bogen hinauf. Die neuen Fenster dagegen zeigen hierin reiche, wechselnde Gestaltung; einige derselben sind sogar durch treffliche Muster der Teppichmalerei verschönt, drei derselben, Geschenke des preußischen Königshauses, stellen je ein Begebniß aus Christi Kindheit in schätzbarem farbenprächtigem Glasgemälde dar. Statt eines vierten und fünften Schiffes sind die Strebepfeiler nach Innen gezogen, sie tragen oben selbständige Gewölbe, wie die anderen Seitenschiffe, und bilden unten ringsum einen Kranz von 30 Kapellen, welche sich theils einzelne Familien, theils Stände, Zünfte der Stadt einst gründeten. Viele der Kapellen zeigen noch ihren eigenen Altar — nachdem die Kirche seit drei Jahrhunderten dem Protestantismus gewonnen worden —, dann allerlei Gemälde und Skulpturen in Stein, Holz, Thon ohne künstlerischen Werth. In der Dorotheen-Kapelle aber steht jenes berühmte Kleinod der altflandrischen Schule, das

St. Michael. Vom Danziger Weltgericht.

vielbeschriebene jüngste Gericht, auf dem Mittelbilde der richtende Heiland, unter ihm Michael mit der Wage der Seelen, auf dem rechten Bildflügel der Einzug der Gerechten ins Himmelreich, auf dem linken die Höllenqual der Verdammten. Das Bild enthält unleugbar viel Befremdendes für den unvorgebildeten Beschauer, und dennoch, wie heftig erregte es mich, als ich, ein zehnjähriger Junge, es zum ersten Mal sah. Die Strenge des wägenden Erzengels, die Freudlosigkeit selbst aller Seligen, die Verzweiflung und Qual der Sünder, meisterhaft in Körperhaltung, Geberden und Mienen variirt, erfüllten mich mit düsterem Ernst und Schrecken, und immer wieder fragte ich angstvoll meine Mutter, ob das wirklich über uns ergehen werde. So oft ich in späteren Jahren die Bewunderer des Kunstwerks beobachtete, sah ich, zumal bei Landleuten, eine ähnliche tiefe Wirkung sich erneuern. Das Bild greift gewaltiger in die Seele, als eine Predigt. Für seinen Meister möchte ich — trotz der namhaften Gegner dieser Ansicht — noch am sichersten Johann van Eyck preisen. Gegen Ouwater läßt sich nicht streiten, da ihm, wenn überhaupt eins, wesentlich nur dies Danziger Hauptwerk zugeschrieben wird. Gegen Memling's Autorschaft scheint mir vor Allem dessen sonst streng symmetrische und in der Personenzahl sparsame Gruppirung zu sprechen, ferner die schöne Fülle seiner Gestalten, und deren noch etwas ungewandte Geberden. Für Johann von Eyck dagegen zeugen u. a. gerade eine Reihe charakteristischer Details, tiefe Farbenglut, vorzügliche Luftperspektive, vollendeter Faltenwurf bei Christus, Michael, Petrus, der Glanz der himmlischen Steinbauten, der Rüstung des Erzengels, der bunte Farbenschiller an seinen und einigen Teufelsflügeln, der herbe Gesichtsausdruck der Weiber, der (nebst den Geberden) meisterhaft treffende, variirte Ausdruck der Furcht und Verzweiflung bei den fast sämmtlich porträtartigen Männern, die staunenswerthen Verkürzungen ihrer Leiber, die feine Zeichnung der Apostelköpfe, die eigenthümliche Stellung Michael's, selbst die mangelhafte Gruppirung. Die dem gegenüber angeführte hagere Trockenheit der Figuren zeigt sich nur bei den Nackten, bei denen der Meister sie vielleicht absichtlich mit Rücksicht auf ihre Grabesruhe wählte, dagegen nicht bei Christus, noch den Aposteln, noch bei Michael, wenn man seine eng anschließende Rüstung in Erwägung zieht. Ob der auf der Außenseite des Bildes gemalte Donator jener Graf Rudolf von Flandern sei, der 1415 bei Azincourt fiel, läßt sich aus seinem Wappen nicht genau feststellen. Jedenfalls erbeutete das Meisterwerk der Danziger Kaper Paul Benecke 1473 von einem burgunder Schiffe im Kampfe mit Holland. Schon Kaiser Rudolf II., dann der Czar Peter versuchten vergebens, es gegen hohe Preise anzukaufen; Napoleon sandte es gewaltsam 1807 nach Paris, 1816 erhielt es die Stadt von Friedrich Wilhelm III. zurück. Der Hochaltar der Kirche ist von würdevoller, reich vergoldeter Holzschnitzerei aus Jesu und Mariä Leben angeblich nach Dürer's Zeichnungen 1517 von Mich. Schwarz gebildet, präsentirt sich jedoch seit einer unverständigen Restauration von 1844 und seit Aufrichtung des reichgemalten obenerwähnten Fensters hinter ihm in unwürdig verkürzter, unkünstlerischer Gestalt. Soviel von dem Hauptwerke der gothischen Kunstepoche Danzigs.

Bei der Marienkirche hatten Rath und Ritterorden noch ihre Mittel vereint. Aber gegenüber der erstarkenden Burg des letzteren trieb es den Rath, allein aus städtischem Gelde den Sitz seiner Amtsgewalt würdig zu errichten. So erstand im Mittelpunkte der Rechtstadt, eine Hauptzierde des schon erwähnten „langen Marktes", bereits seit 1310 das Rathhaus. Seine Hauptfront blickt, am Ende einer der Häuserreihen der Langgasse gelegen, gen Südwesten, die rechte Seitenwand also nach Südosten, d. h. sie schaut, die vorspringende Ecke der Straße bildend, gerade auf den vor ihr sich ausbreitenden, architektonisch reichen und schönen, sehr belebten Markt. Um hier die Seite des großen, der Hauptfront entsprechend liegenden Satteldaches zu verdecken, erhöhte es die Seitenwand in ihrer

vollen Breite zu einem mächtigem viereckigen Ziergiebel und schmückte ihn mit tiefen und flacheren Blendbögen und einem achteckigen schlanken, oben offenen Thürmchen an jeder Seite, Fialen gleich, zwischen denen oben eine zierliche durchbrochene Galerie den Giebel krönt. Das ganze Gebäude mit seinen drei Stockwerken und sehr hohen Fenstern zeigt zwar rohe Gothik, aber auch Herrscherstolz in seinen mächtigen Wänden. Und nun erhebt sich leicht und kühn auf der Mitte der Hauptfront seit 1465, dann nach einem Brande seit 1560 ein 280 Fuß hoher Thurm, etwa bis zu 140 Fuß im gothischen Backsteinbau des Hauses, die andern 140 Fuß von vollendetem Metallguß, der Gothik harmonisch angepaßt, eine herrliche Krönung des Ganzen und neben dem massigen Thurme von St. Marien ein höchst glücklicher Gegensatz. Verketzere man mich, wie man will, das berühmte Rathhaus auf dem Breslauer Ringe ist trotz aller seiner überaus reichen und feinen Gothik wegen der gedrückten, kleinen Maaße nur das Haus einer Krämerinnung, das Danziger Rathhaus aber der stolze Sitz von Handelsfürsten, welche mit den Königen der nordischen Reiche Seekriege führen und ihnen Gesetze diktiren. Nicht Weniges im Innern, das warscheinlich der Niederländer A. von Obbergen 1587 als Danziger Stadtbaumeister ausbaute, 1596 sein Landsgenosse Vredem de Vries, der Schilderer aus Leuwarden, unter Beihilfe A. Möller's (s. u.) dekorirte, zeigt sich dem Aeußeren würdig. Auf steinerner Doppeltreppe über Telamonen fort schreitet man durch das imposante, in den städtischem Wappen gipfelnde Steinportal, von 1768, links zur sonnenhellen Sommerrathsstube, einem großen, weniger hohen Saale, den rothe Sammettapeten und Sammetsitze längs den Wänden, so wie eine Fülle von Holzschnitzerei und Gemälden dazwischen an Wand und ungewölbter Decke reich und charakteristisch, im Stil an den Dogenpalast Venedigs erinnernd, verzieren. Rechts dagegen präsentirt sich mit stattlichem Spitzbogengewölbe, das in der Mitte auf einem Granitpfeiler ruht, der Saal der Stadtverordneten, und die reiche Zahl der Oelgemälde neuster Meister, welche seine Wände zieren, Schrader's Cenci vor Gregor VII., ein Danziger Historienbild von Rosenfelder, Landschaften von Achenbach, von Quaglio, Eduard Hildebrandt, bekanntlich einem gebornen Danziger, und anderen, bezeugen deutlich, daß Kunstfreude und Kunstverständniß der alten Stadt bis auf die Gegenwart tüchtig fortwirken. So hat man ganz neuerdings den schönen, aber mühevollen Plan energisch in Angriff genommen, alle sehr zahlreichen, vielfach verbauten und theilweise baufälligen Räume des Rathhauses bessernd umzugestalten: die kräftige und kunstverständige magistratische und technische Leitung, so wie die reich bewilligten Mittel sichern den Erfolg.

Das Rathhaus.

Nun durfte die Kaufmannschaft selbst, der Kern des Kommunallebens, mit ihren eigenen, öffentlichen Gebäuden nicht mehr zurückstehen. Ein Kaufhaus freilich als gemeinsames Kauflokal der wichtigsten Handelsartikel, wenigstens der wesentlichen Lebensbedürfnisse, wie es in vielen Städten des deutschen Mittelalters, und gerade in Preußen sich findet, ist hier trotz der lange Zeit bis 1430 hingepflogenen Unterhandlungen mit dem Orden und preußischen

Städtetage nie errichtet worden, wahrscheinlich um den ausländischen Handelsleuten nicht feste Verkaufsrechte einräumen zu müssen; eben deshalb überbauten die einzelnen Hausbesitzer so zahlreich ihre schönen und traulichen Beischläge, oder gar ein Stück der Straße mit den unschönen doch einträglichen einstöckigen Vorbauten als Geschäftslokale zur Selbstbenutzung oder Vermiethung. Aber man führte das oben charakterisirte Krahuthor auf, dann das „grüne Thor“, und legte in dessen Gewölbe eine der Stadtwaagen, damit der vereidigte Wäger („Pünder“) auf ihr alle großen Waarenlieferungen abwiege. Und schon in den frühesten Jahren der Rechtstadt, seit 1310, gründete man zuerst von Holz, seit 1379 etwa in Backsteinbau, der nach einem Brande 1476 restaurirt wurde, des Königs Arthus Hof. Dies ist in der Reihe der Häuser am langen Markte dasjenige, welches zuerst die fremden Blicke auf sich lenkt. Denn die Breite von drei gewöhnlichen Häusern nimmt seine Façade ein, und diese ganze Breite und $^2/_3$ der Haushöhe durchbrechen drei architektonisch rohe, doch kolossale Spitzbogenfenster, so daß neben und zwischen ihnen nur schmale Wandpfeiler übrig bleiben, — ein origineller, aber wieder höchst stolzer Bau. 1610 setzte man auf die Façade noch einen Renaissance-Ziergiebel aus vier kleineren Fenstern, zwischen denen korinthische Pilaster und Nischen, von Bildsäulen belebt, mit einander wechseln, fügte zwischen die gothischen drei Fenster auf Konsolen die Stein-Bildsäulen von vier Helden des Alterthums und erbaute nach Verkürzung des Mittelfensters unter diesem (ohne jedes organische Bindeglied) ein reiches Renaissance-Portal aus buntfarbigem polirtem Granit nebst Goldverzierungen und den Reliefporträts des hoch gefeierten Kaiser Karls V. und Don Juan d'Austria's. Endlich erhebt sich seit 1633 auf dem langen Markte vor dem Artushofe aus Metallguß die schöne Bildsäule des Meergotts, dem die Stadt ihre Größe dankt, von Adrian de Vries, (Friesland). Den Dreizack vorstoßend schreitet er zwischen den Seeungeheuern scheinbar durch die Fluten. Eine Steinschale unter ihm ergießt rings die Wasser in ein weites Steinbecken, auf dessen Umfassungsmauer Meergötter- und Göttinnen lagern. Brunnen sprudeln mehrfach aus der Mauer hervor. Das Ganze umschließt heute ein Eisengitter. — Das Innere des Artushofs weckt, wie sein Aeußeres, durch die gewaltigen Maaße staunende Bewunderung. Das ganze Haus, das hinten bis zur nächsten Straße hindurchgreift, bildet gleichwohl in seiner vollen Höhe Breite und Tiefe nur einen einzigen Riesensaal, dessen Spitzbogendecke auf vier schlanken an sich rohen Granitpfeilern ruht. Unten laufen längs den Wänden die Sitze (Bänke) der Kaufmannschaft in einfacher Holzschnitzerei. Ueber ihnen bedecken die riesigen Wandflächen zwischen den Spitzbögen Gemälde und Skulpturen (1596 von niederländischen [Vredeman de Vries] und anderen Künstlern) bald gesondert, bald roh mit einander verbunden, Einiges schwungvoll z. B. das jüngste Gericht A. Möller's von 1600 unter dem allwöchentlich einmal die Schöppen Gericht über Leben und Tod hielten. Sämmtliches ohne höheren Kunstwerth; selbst dazwischen die Proben von der Kunst der heutigen Maler Danzigs bilden leider keine Ausnahme. Die Rückwand zieren heut noch ein kleiner Chor, 1593 aus

Vor dem Artushofe.

Stein gehauen für die Festmusiker (Pfeiferkammer), und eine völlig verzinnte Schenke, Zeichen des früheren Festsaals; neben ihnen steht der 40 Fuß hohe Ofen aus bunten Kacheln, die zum Theil rohe Scherze, der Hansabrüder würdig, darstellen. Mitten im Saale aber erhebt sich in weißem Marmor, gut ausgeführt, die massige Gestalt August's III. von Polen, 1755 durch Meißner errichtet; und die Menge der stattlichen holzgeschnitzten Dreimaster welche rings um ihn her von der Decke niederhängen, bezeugen, daß eben die Kaufmannschaft ihm den Dank schuldete. — Heute dient dieses dritte der Hauptgebäude Danzigs zur Börse und bewirthet jubelnde Gesellschaft nur in seinen mächtigen Kellergewölben (dem Rathskeller). Jahrhunderte lang aber seit seiner Gründung erfüllte es seinen ursprünglichen Zweck als Gesellschafts- (Kompen)-haus der selbständigen Danziger Groß-Kaufleute, zu denen auch die Schiffer und Brauer gehörten, zusammen die reichsten und angesehensten, bei Rath, Schöppengericht u. s. w. einflußreichsten Einwohner (Patrizier) der Stadt. Hier vergnügten sie sich mit ihren eingeführten Gästen allabendlich, wenn die „Bierglocke" rief, doch nur bis 10 Uhr und nur bei Hering, Rettig, Brod und Bier und beim Spiel der Pfeifer und Trompeter; an den Festtagen kamen auch die Frauen mit, dann gab's noch einerlei Wein dazu und einerlei Pfefferkuchen (Krude), und Tänze (Trarat) führte man auf und zu Fastnacht und Pfingsten Stechspiele mit huldreicher Preisvertheilung, auch Seiltänzer erregten Staunen durch ihre „Mordsprünge", daß der Chronist sagt: vnd ein hollender sach zu vnd beschweimt (sah zu und fiel in Ohnmacht.) Streng beobachtete man die gesellschaftliche Zucht und Gliederung in den sechs selbständigen Genossenschaften („Bänken") der Mitglieder, in deren jeder Bankvögte nebst den Alderleuten des Hofs über ihnen der vom Rath ernannte Hofherr die alten Statuten des Hofs in Uebung erhielten. Besonderen Ansehns bildeten dann noch die Junker und Schöppen aus den Mitgliedern den „kleinen Hof." Ja, jede der Bänke hatte, und zwar in obigem Artussaale, sogar bildlich dargestellt, ihren Heiligen, und in einer der städtischen Kirchen ihre Kapelle nebst Altar, auf dem man die gelobten Weihgeschenke dem Heiligen darbrachte; hier hielt man die Seelenmessen für die verstorbenen Brüder, von hier aus leitete man in großem Maßstabe, der sich nach der Reformation noch steigerte, die Pflege der Armen und Kranken. So übernahmen seit 1310 die Kaufherren Norddeutschlands, vornehmlich aus England, die von 1220 bis 1350 in Fürsten- und Ritter-Kreisen üblichen Turnier- und Tafel-Feste der „Tafelrunde des Königs Artus"; aber sie veredelten, anknüpfend an deren Umgestaltung in England mit Bezug auf den H. Georg und den Hosenbandorden 1448, dieselben auf ihren Patrizierzusammenkünften in der oben geschilderten, auch den bildenden Künsten höchst förderlichen Art. Die Patrizierfamilien, besonders die der adlichen (ritterbürtigen) St. Georgsbank, in deren Kapelle in der Marienkirche einst jenes altflandrische jüngste Gericht als ihre Kriegsbeute glänzte, machten sich so ihres Ansehns und Adels würdig, und zwiefaches Verdienst erwarben sie sich gegenüber dem wenig gebändigten, allgemeinen Gesellschaftsverkehr und dem vielfach rohen Leben der Hanseaten in ihren Städten, Schiffen und abgeschlossenen Handelsniederlassungen (Faktoreien).

(Schluß folgt.)

Die Schule A. Dürer's in Schleißheim.

Es giebt wenige Galerien, welche von der Kunstforschung mehr vernachlässigt wurden, als die zu Schleißheim, und doch liegt dieselbe nur zwei Stunden von der bayerischen Hauptstadt entfernt. Man hätte denken sollen, gerade ihre Schätze hätten zur Untersuchung reizen müssen, da hier ein noch ungesichtetes Material vorliegt; schlägt man aber die betreffenden Bücher auf, so findet man höchstens ein paar Gemälde citirt, und dann meistens mit Unrichtigkeiten aller Art. Der Mißachtung von Seiten der Kritik entspricht aber auch der jämmerliche Zustand, in welchen die Bilder gerathen sind. Verschimmelt, aufgestanden in der Farbe, rissig und fleckig schauen sie von den Wänden herunter, ein trostloser Anblick für den Kunstfreund, der mit blutendem Herzen durch die Säle wandert. Doch was hilft das Klagen hinterher? Was geschehen ist, ist geschehen; hoffen wir, daß mit dem neuen Direktorium auch für dieses verwüstete Feld eine neue Belebung kommen werde, und dafür sprechen in der That mancherlei Anzeichen.

Reich vertreten in Schleißheim vor Allem ist die altdeutsche Schule. Mischt sich darunter auch viel Handwerkliches und ist gerade die specifisch bayerische Schule bunt in der Farbe, hart in der Zeichnung, roh im Gefühl, so finden wir uns andrerseits wieder durch manche kostbare Perle entschädigt. Besonders haben die Nachkommen Dürer's eine kleine, aber unvergleichliche Auslese geliefert. So finden wir unter No. 1176 und 1180 zwei Seitenstücke von seltenster Vollendung. Das erste stellt dar, wie der heil. Ulrich als Knabe von seinem Vater dem Abt von St. Gallen empfohlen wird. Der Abt ist aus einem gothischen Portal geschritten und hat bewillkommnend die Hand des Knaben gefaßt, der mit einem bräunlichrothen Rocke bekleidet ist und in der Rechten ein Buch hält. Sein Vater hat ihn, wie es scheint, mit der einen Hand etwas vorgeschoben, in der andern hält er demuthsvoll seine Mütze; hinter ihm wird noch eine Gestalt sichtbar, wie denn auch der Abt von zwei Mönchen begleitet ist. Den Hintergrund bilden Gebäulichkeiten des Klosters. Alle Gestalten beseelt die reinste Frömmigkeit, mild neigt sich der Abt zu dem Knaben herunter und innig blickt dieser zu ihm auf; die gleiche Andacht hat sich auch den Nebenpersonen mitgetheilt. Die Gruppen sind so geordnet, daß das Interesse auf die mittleren concentrirt ist, nicht minder ist auch durch das Vorwiegen dunkler Farben eine feierlich gemessene Stimmung erzielt worden. — Minder glücklich in den Linien und dem Kolorit ist das Gegenstück 1180, das uns die Weihung des heil. Ulrich zum Bischof von Augsburg zeigt. Vor Allem schadet hier das viele Gold, das der Maler angewandt hat, denn es übertäubt in seinen starken Reflexen die andern Farben und bringt sie aus der Harmonie. Diese selbst sind freilich wieder von großer Schönheit, es wiegen unter ihnen vor ein sattes, an das Purpurne streifendes Roth, ein tiefes Grün und ein Weiß, das in den Schatten theils in das Graue, theils in das Graublaue übergeht, und, was die Hauptsache bleibt, die tiefe Beseelung wird man hier so wenig als auf dem andern Bildchen vermissen. Beide erscheinen als das Werk eines geistreichen Malers, der die Formen wohl manchmal quer behandelt, aber immer mit Bestimmtheit angiebt, der überhaupt mit der Farbe mehr zeichnet als malt, was sich besonders in der streifigen Behandlung der Schatten kundgiebt, bei denen hie und da durch Schraffirung nachgeholfen wurde. Fassen wir Alles zusammen, so werden wir an den trefflichen S c h e u f e l i n denken müssen, den erfindungsreichen Maler von Nördlingen, der manchmal handwerklich ist, oft aber auch einen feinen Sinn für Schönheit offenbart; bessere Zeugnisse dafür als unsere Bildchen hätte er gar nicht schaffen können.

Auch den Christuskopf Nr. 1215 bin ich geneigt als von ihm herrührend anzuerkennen, so weit sich nämlich nach der hohen Stelle urtheilen läßt. Wenn Scheufelin hier minder trefflich erscheint, so ist dies daraus zu erklären, daß er sich an den alten Christustypus angeschlossen hat und eine eigenartige Auffassung nicht hineinbrachte; wie dem aber auch sein mag, jedenfalls ist das Bild in seiner Weise gemalt. — Nichts mit ihm zu schaffen hat aber No. 1223, das einzige Bild der altdeutschen Reihe, das der Katalog mit seinem Namen bezeichnet; es ist ein rohes Werk, dessen pastosere und buntere Behandlung auf einen bayerischen Maler schließen läßt.

In Nr. 1227, einer Betrauerung Christi (ebenfalls als unbekannt verzeichnet), offenbart sich die ganze Tiefe der Empfindung, der die bessern altdeutschen Meister fähig waren, ein treuer schlichter Sinn, der, immer das rein Menschliche berücksichtigend, den Gehalt der Charaktere durch die feinste Individualisirung zu erschöpfen vermag. In der Mitte liegt Christus im Schoß der blaugekleideten Maria, welche, in ihren Schmerz verloren, die linke Hand auf die Schulter ihres Sohnes legt, mit der rechten den einen Zipfel ihres Kopftuches nach ihrem Gesichte erhebt; neben ihr kniet, von dem Leichnam halb verdeckt, eine andere Frau, während Magdalena zu den Füßen Christi kniet, eine reichgekleidete, leidenschaftlich bewegte Gestalt, die zu der Maria einen ergreifenden Gegensatz bildet. Links von der Gruppe, an einem Baum, steht Johannes mit rothem Mantel und grünem Unterkleid; er vermag es nicht, wie die Frauen, seinem Gefühl in so heftiger Weise Lauf zu lassen, aber seine gefalteten Hände und sein Blick zum Himmel empor zeigen die ganze Tiefe seines Schmerzes. Im Hintergrund breitet sich eine in hellem Tone prangende Landschaft aus, in der Mitte ein Fluß, an dessen mit Bäumen umgrenztem Ufer ein Schloß sich erhebt; links von ihm die Gipfel steiler Schneeberge, rechts ein schroffer Fels, auf dem die drei Kreuze sichtbar werden, an deren zweien noch die Schächer hängen. Hinter dem Fels thürmen sich Wolken auf, sonst ist der Himmel blau. Und mit welcher Sorgfalt ist diese Landschaft behandelt! Welch tiefes Naturgefühl spricht sich darin aus, wie sich die Bäume und der Himmel im Wasser spiegeln, wie der Pflanzenwuchs in Licht und Schatten detaillirt durchgeführt ist, und wie, was in dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts nicht häufig ist, das Bild einer geschlossenen Gegend sich entrollt! Fügen wir noch hinzu, daß sich überall Dürer'sche Motive zeigen, daß jedoch der Künstler die Farbe wirklich malerisch zu behandeln wußte, und daß der Fleischton klar röthlich ist, so werden wir an A. Altdorfer denken müssen. Leider ist das Bild hie und da durch Putzen angegriffen und nicht ohne Retouchen; viel gelitten hat es freilich nicht.

Einem Schüler Altdorfer's, nämlich Michael Ostendorfer, gehört No. 1251, Christus am Kreuz, wie wir aus dem Monogramm, das aus M und O gebildet und von der Jahreszahl 1552 begleitet ist, ersehen können. Hier wird es dem Ottavio Mascherino zugeschrieben, wie der unbeschreiblich schlechte Katalog überhaupt Niederländer und Deutsche mit italienischen Namen auszustatten liebt. Christus hängt an einem niedrigen Kreuz und blickt, während sein Körper nach links gewendet ist, den Beschauer an. Links von ihm finden wir die Maria, die hier in eigenthümlichem Motiv dargestellt ist, wie sie nämlich zu der knienden Magdalena hinblickt, welche ihr ihre Klage mitzutheilen scheint. Hinter der Maria, etwas näher am Kreuz, bemerkt man eine andere Frau. Johannes steht mit erhobenen Händen allein auf der rechten Seite und blickt nach dem Heiland hin. Altdorfer's Form- und Farbengebung liegt überall zu Grunde, allein die Form ist weniger sicher, die Farbe weniger klar. Aber entschädigen uns nicht wieder die eigenthümlichen Motive, das Maß, in dem die Figuren gehalten sind und die Vereinfachung der Komposition, die jeder Gestalt ihre richtige Stelle angewiesen hat?

Alle diese Bilder stehen auf der schmalen Kante der deutschen Kunst, der die italienische Renaissance eine größere Formenschönheit zugebracht hatte, ohne den Kern anzugreifen. Bald aber bricht dieser Einfluß immer stärker herein und raubt der deutschen Kunst ihre Eigenthümlichkeit und ihre Popularität. Bis zur Gegenwart blieb sie dem Volk entfremdet. Um so ehrwürdiger aber muß uns die Kunst unserer Vorfahren erscheinen. **Wilh. Schmidt.**

Die bildende Kunst auf der Weltausstellung.

Von Julius Meyer.

II.

Die Architektur.

An architektonischen Entwürfen ist die Ausstellung nicht sehr reichhaltig, und gerade das Beste, das wirklich Werthvolle darunter sind solche Pläne, deren Ausführung mehr als zweifelhaft ist. Fast ist es, wie wenn das Jahrhundert hätte Zeugniß geben wollen von der stiefmütterlichen Laune,

mit der es gegenwärtig die Baukunst behandelt. Mehr und mehr verzichten die modernen Städte auf ein monumentales und festliches Gewand, seit sie von Miethkasernen, Kaufläden und Fabrikschornsteinen ihr charakteristisches Ansehen erhalten. Wo aber noch die eine und andere Residenz das Bedürfniß hat, den Stätten des öffentlichen Lebens statt des gemeinen Leibes der täglichen Nothdurft den freien Wuchs einer organischen Gestalt zu geben, da wird nur zu oft die zudringliche Mittelmäßigkeit Baumeister, während die Entwürfe ächter Architekten in den Mappen vergraben bleiben.

Die Franzosen haben von Rissen zu großen Neubauten nichts von Bedeutung ausgestellt. Was sie in der Architektur vermögen, davon gibt dem fremden Beschauer gleich beim Eintritt das mit fabelhafter Schnelligkeit umgewandelte Paris weit bessere Kunde als alle Pläne. Mit dem Wunder dieser Umgestaltung haben wir es hier nicht zu thun; doch wäre es interessant (was ich schon anderwärts flüchtig versucht habe), die künstlerischen Ergebnisse dieser ganzen Bauthätigkeit näher zu betrachten. Zur Vergleichung mit den deutschen Entwürfen hier nur so viel: die Franzosen haben im Ganzen den glücklichen Takt gehabt, sich an die Bauweise der Renaissance zu halten, und so ihr Paris in eine Form zu bringen gewußt, der sich Einheit, Charakter und lebendige Uebereinstimmung mit den zeitgenössischen Interessen und Anschauungen nicht absprechen lassen. Dazu hilft ihnen ein üppig dekorativer Sinn, der mit heiterem Schmuck nicht knausert, wie die höchst dürftige Baugesinnung in deutschen Landen, sowie ein gewisses Geschick für große Anordnung, breite Anlage der Baugestalt, die sich namentlich in den Façaden ausspricht, wenn auch dahinter das Bedürfniß auf sparsame Raumeintheilung angewiesen ist, endlich Freiheit und Präcision der technischen Durchführung. Was aber durchweg der neuesten französischen Renaissance fehlt, das ist jenes harmonische Maßgefühl, jene ästhetische Empfindung für den lebensvollen Schein organischer Gliederung, welche das Geheimniß der besten italienischen Renaissance ausmacht. Die modernen Franzosen haben kein Verständniß für jene einfache architektonische Schönheit, die auf dem Rhythmus der Verhältnisse und ihrem Einklang mit der stärker oder schwächer anschlagenden Plastik der baulichen Formen beruht. Sie bauen durchweg, bei spielender Abwechslung im Detail, nach einer Schablone, die sie von einer schon zu prunkendem Scheinwesen entarteten Renaissance abgezogen haben. Denn auch daran leiden ihre modernen Bauten: an einer überladenen ausschweifenden Ornamentation, die wenig gemein hat mit dem beseelenden Reiz jener ächten Zierde, welche die Dienstleistung der Bauglieder in sinnvolles Spiel ausklingen läßt. Es ist der Luxus einer verfeinerten Gesittung, der sich sowohl in dieser rauschenden Dekoration als in jenem tändelnden Uebermaß der nur zum Schmuck gebrauchten Bauglieder einen fast übermüthigen Ausdruck gibt. Allein zugleich blickt daraus das leere und ausgelebte Wesen des öffentlichen Geistes sowie andrerseits die Verarmung der bildenden Phantasie.

Doch auch so zum bloßen Schein äußerlicher Pracht verflacht, trifft die Renaissance den Charakter der Zeit und die künstlerische Form ihrer Bedürfnisse noch immer weit besser, als jene Experimente eines neuen Stils, die hie und da als Auswüchse modernen Aberwitzes in deutschen Residenzen aufgeschossen sind. Jetzt freilich läßt sich auch der Laie nicht mehr vormachen, daß man unserem Jahrhundert aus verschiedenen verstümmelten Fetzen früherer Baustile ein neues architektonisches Kleid auf den Leib flicken könne, und zu Ende geht nun die Tollheit solcher Versuche. Doch finden sich noch auf der Ausstellung vereinzelte Spuren davon, die Deutschland besser den Augen der Welt verborgen hätte. Denn wohin sonst als zu dieser sinn- und formlosen Architektur soll man das neue Berliner Rathhaus rechnen, das sich sogar in anspruchsvoller Modellform auf dem Marsfelde eingestellt hat? Zudem ist eine gewisse Aehnlichkeit mit jener Baumanier nicht zu verkennen, die ehedem in München (unter Gärtner) die Fahne des „ächten nationalen Stiles" aufsteckte. Auch in einigen von Wien aus eingeschickten Plänen spukt der Geist des neuen Stils, wenn Geist heißen kann, was mit grober Faust dem Tischler in's Handwerk pfuscht. Denn das ist eines der Merkzeichen dieser neuen Bestrebungen, daß sie, in dem guten Bewußtsein ihrer architektonischen Unfähigkeit, dem Tischler, dem Kartonarbeiter und dem Dragantfabrikanten ihre Kunstgriffe abzusehen suchen.

Allein deutsche Architekten sind es auch, die durch ihre Entwürfe bewiesen haben, daß sich die großen Zwecke unserer Zeit in eine festliche Form kleiden, die Stätten des öffentlichen Lebens in

eine ächt künstlerische Gestalt erheben lassen. Sie zugleich haben die Bauweise der Renaissance in ihrem wahren Wesen begriffen und von Neuem gezeigt, daß dieselbe, innerlich verwandt mit der Anschauungsweise des Zeitalters und vorzugsweise berufen, seine Bauaufgaben zu lösen, einer erneuten und vielleicht fortbildenden Blüthe fähig ist. Das lassen freilich die Gothiker nicht gelten. Der alte Streit läßt sich hier nicht ausfechten; doch möchte ich den Punkt berühren, auf den es mir anzukommen scheint. Die antiken Formen allein (mit denen ja die Renaissance arbeitet) haben sich aus einem rein künstlerischen Bedürfnisse entwickelt; sie stehen keineswegs, wie die gothischen, im Dienst der Konstruktion, sondern lassen die struktive Nothwendigkeit und ihren Ausdruck ohne Rest in der lebendigen Schönheit einer frei gegliederten Gestalt aufgehen. Die Renaissance aber hat dieselben für die mannigfaltigen Bauzwecke des modernen Geistes mit genialem Sinn verwerthet, sie erweitert und gleichsam angepaßt dem bewegten Körper der neuen Zeiten. Hat sie dabei ihre strenge Einheit mit der Konstruktion, welche das hellenische Bauwesen kennzeichnet, gelockert, so hat sie doch den Schein derselben in lebensvollen Bildungen bewahrt und mit künstlerischer Gestaltungskraft durchgeführt. Und gerade dieser Sieg eines frei waltenden Geistes über die Bedingungen der Materie und das mathematische Gesetz ist zugleich ein tiefgehender Charakterzug des modernen Geistes.

Wer unter jenen Architekten gemeint ist, weiß der Leser schon: es sind Semper und Hansen. Bekanntlich hält sich der Letztere näher an das griechische Vorbild. Wie bei ihm ein nachempfindender und den Griechen ebenbürtiger Geist mit tief eindringender Erkenntniß der Antike Hand in Hand geht, das bekundet schon seine schöne Restauration des choragischen Monuments des Lysikrates*). Weit bleiben dahinter alle jene Restaurationen klassischer Denkmäler zurück, welche französischerseits (eingeschickt von den Pensionären der römischen Akademie) die Hauptgruppe der architektonischen Ausstellung ausmachen. Fast aus allen spricht eine halb abenteuerliche, halb nüchterne Anschauung, die höchstens den Mantel der Antike, aber nicht ihren schönen Leib zu fassen wußte. Davon macht auch die Via Appia von Ancelet, dem die Jury einen großen Preis zuerkannt, keine Ausnahme. Wie überhaupt die Franzosen sich im Verständniß der klassischen Kunst auch heute noch auf ein pathetisches Umwerfen der römischen Toga beschränken, davon geben die Entwürfe von Hénard ein erheiterndes Beispiel: der eine zu einem Denkmal für die Vereinigung der Nationen, der andere für die Erinnerung an Paris im J. 1814. Der Letztere würde als immenser Kachelofen einem kunstgebildeten Hafner alle Ehre machen. Von Hansen's übrigen Rissen sind namentlich diejenigen für das Abgeordneten- und das Herrenhaus in Wien durch die reine Durchführung der antiken Formen, jedesmal in einer dem Bauzweck lebendig angepaßten Weise, von edler und echt monumentaler Wirkung. Hansen greift hier über die losere Weise der Renaissance zu einer strengeren Anwendung des griechischen Bausystems und sucht diesem Princip auch bei neuen Kombinationen treu zu bleiben. Letztere sind indeß nicht jedesmal glücklich; wenigstens kann ich dafür die Krönung des Loggienvorbaus am Abgeordnetenhaus durch einen Tempelgiebel nicht halten. Es ist also eine zweite, eine geläuterte Renaissance, womit Hansen die Antike wieder einführen möchte; und es ist bewundernswerth, wie er die Schwierigkeiten dieser Neuerung zu überwinden weiß durch seine ungewöhnliche Fähigkeit, den Bau auch bei verwickelten Raumbedürfnissen organisch zu gliedern und durchzubilden.

Allein weshalb sollten wir die große Arbeit, die darin Italien vor uns gethan hat, unbenutzt liegen lassen? Schon das Cinquecento hat die Antike den modernen Bedürfnissen und Anschauungen mit kühn umgestaltender Phantasie angepaßt und so mit den mustergültigen Formen, die sie entlehnt hat, den Inhalt des neuen Lebens in vertrauten und lebensvollen Zügen ausgeprägt. Das hat kein Anderer von den Zeitgenossen so wie Semper begriffen. Ein ächter Nachkomme der großen italienischen Architekten, bekundet er in seinen Theaterentwürfen mit hervorragender Meisterschaft, wie er die Formen der Renaissance groß und schöpferisch zu gebrauchen weiß. Dabei zeigt sich in der dekorativen Ausstattung eine fast überströmende Phantasie, wenn sie nicht wieder durch die Klarheit eines planvoll anordnenden Geistes in Schranken gehalten würde. Auch darin ist Semper

*) Mit dieser werden die Leser der Zeitschrift in allernächster Zeit durch eigene Anschauung bekannt gemacht werden. A. d. R.

mit jenen Meistern der höchsten Blüthezeit verwandt, daß sich in ihm mit dem architektonischen Talente ein feiner plastischer und malerischer Sinn verbindet; gerade das intime Zusammenwirken der drei Schwesterkünste trägt wesentlich bei zu dem vollen und harmonischen Reiz seiner Bauten. Vielleicht sind bisweilen, wenn auch immer künstlerisch, doch fast zu verschwenderisch alle Mittel aufgeboten zur festlich prächtigen Erscheinung des Baues. Dadurch hat die Durchführung ihre Schwierigkeiten; so scheinen mir an dem Theater für Rio Janeiro der das bloße Bedürfniß aussprechende Dachbau und die gedrückten dorischen Arkaden des Erdgeschosses in den Schwung des Ganzen nicht kräftig genug einzustimmen. Dagegen ist in dem für München bestimmten Festtheater der edelste Einklang vollendeter Durchbildung. Seine reichgegliederte und doch in großen Zügen klar ausgebreitete Gestalt verkündet die reinste Freude eines durch die Kunst gehobenen Daseins und prägt doch andererseits in der bedürfnißlosen Schönheit seiner Formen (namentlich durch die geniale Verbindung des Mittelsegments mit den Seitenflügeln) einfach und treffend die innere Raumeintheilung sowie die gediegene Festigkeit des Baues aus.

Kein anderer Renaissance-Entwurf kommt den genannten auch nur von ferne gleich. Schwer und plump in den Verhältnissen, überladen in den Formen sind die Pläne des Belgiers Suys zur Brüsseler Börse und zu einem Monument des Königs Leopold; nichts Besseres läßt sich von einigen englischen Rissen sagen. Welche Bauten aber könnte Deutschland entstehen sehen, wenn es jene Architekten und einigen verwandten Talenten, deren es sich rühmen kann, die monumentalen Aufgaben des heutigen Lebens anvertraute. Unzweifelhaft, daß es noch solche giebt; es sind die beiden Hauptbedürfnisse des öffentlichen Daseins, denen eben jene Entwürfe der Semper und Hansen eine würdige Stätte bereiten wollen. Und nicht zufällig finden sich zwei solcher selbständiger Kräfte in demselben Zeitraum. Sie ergänzen sich und versinnlichen gleichsam in ihrer Verbindung das Ziel des Zeitalters: der Eine nimmt mit genialem Verständniß die Bauweise der Renaissance in ihrer frohen Weltlichkeit wieder auf, der Andere sucht sie auf die maßvolle Ordnung der griechischen Formen zurückzuführen und ihren überquellenden Trieb in deren Zucht zu nehmen.

Allein sie, wie die Renaissance, haben ihren hartnäckigsten Feind in der Gothik, die noch immer in Bauherren und Baumeistern, im großen und kleinen, der Anhänger genug zählt. Die Ausstellung liefert nur der Beispiele zu viel, daß man nun (von der absonderlichen Gothik der Engländer ganz abgesehen) nachdem man auf wissenschaftlichem Wege des Systems vollständig Herr geworden, sowohl in Belgien und Holland als in Deutschland nur um so weniger es aufgeben will. Die volle Berechtigung der mittelalterlichen Baukunst in sich natürlich zugestanden, so verschließen sich doch ihre Freunde schlechterdings gegen die Einsicht, daß sie mit ihrer Zeit gestanden und gefallen ist, daß das ihrem eigenen Wesen nach, in principiellem Unterschiede von der antiken, gar nicht anders sein konnte. Den Vorzug, ein eigenthümlicher und in sich fertiger Stil zu sein, hat sie nur mit dem Grundsatz erkauft, die künstlerische Form ganz und gar in den Dienst einer Konstruktion zu geben, die der bauliche Ausdruck lediglich einer bestimmten und beschränkten Weltanschauung war, einer Weltanschauung, die nun längst dahingefallen ist und nur durch eine romantische Strömung auf künstliche Weise zu einem kurzen Scheinleben sich erneuern ließ. Und so sehr war die Form der Knecht des struktiven Gesetzes, daß auch das Ornament nichts weiter war, als das selbstlos nachhallende, in leeren Klang ausspielende Echo desselben. Freilich, dies Dienstverhältniß erleichterte auch die Verbreitung und Wiederaufnahme des Stils. Denn es ist in der That nicht schwer, wenigstens erfordert es nicht viel Aufwand von Phantasie und Erfindung, mit den einmal gegebenen Elementen das Grundschema des Stils zu variiren und immer wieder ein systematisch durchgeführtes Ganzes herzustellen. Doch mag immerhin derselbe, da er nun einmal als das höchste Muster aller Kirchenstile — ob so ganz mit Recht, ist eine andere Frage — geheiligt ist, in modernen Kirchenbauten eine Nachblüthe erleben. Insofern haben denn auch die hierher zählenden Entwürfe von Fr. Schmidt und Ferstel in Wien, unstreitig die besten unter den eingeschickten Rissen der Neugothiker, durch die solide, auf gründlicher Kenntniß beruhende Durchführung ihren eigenthümlichen Werth. Der Erstere nimmt sich mehr die letzte konsequente Ausbildung zum Muster, die der Stil in Deutschland erfahren hat; der Zweite, dessen Wiener Votivkirche (vergl. die vortreffliche Besprechung im vorigen Hefte) sich durch schöne Verhältnisse auszeichnet, die freiere und der Phantasie mehr Spielraum

gebende Weise, zu der sich das System in Frankreich zu seiner mittleren Zeit entwickelt hat. Je ächter übrigens ihre Gothik ist, um so mehr sind sie gebunden durch die bis in's Kleinste ausgearbeiteten Formen ihres Vorbildes und die eisernen Gesetze ihres Verbandes.

Wenn man sich aber auf die hohe Bedeutung der Gothik als Kirchenstil steift, weshalb versucht man noch Profanbauten, überdies für größere Zwecke unseres öffentlichen Lebens dem frommen System abzuringen? Mit der Profangothik des Mittelalters vertheidige man das nicht. Wenn damals der Stil auf weltliche Bedürfnisse übertragen und erweitert wurde, so war das ein naturgemäßer Nothbehelf, da man nur in dieser Weise zu bauen wußte; und wenn es gelang, diesen Lückenbüßer in den Rath- und reicheren Wohnhäusern wenigstens zum Theil in ein künstlerisches Kleid zu hüllen, so war das eben nur der frischen bildenden Kraft jener Zeit selber möglich. Nun aber die gothische Weise den weltlichen Körper des heutigen Lebens anpassen wollen, das heißt, beiden Theilen ihre Glieder bald einschnüren, bald auseinanderrenken, verstümmeln und verkümmern, um daraus eine formlose und abenteuerliche Gestalt zusammenzuflicken, in der ebenso die gothische Stilform wie der Charakter des modernen Daseins verzerrt ist. Und dazu hat die Neugothiker, wie ihre einschlägigen Entwürfe zeigen, ihre mehr oder minder blinde Eingenommenheit für die „mittelalterliche" Bauart getrieben.

Werke der Kunst um einen Groschen.

Phantasien über die Münchener Bilderbögen

von

Erwin Förster.

(Schluß)

Mein Gegner vertiefte sich immer mehr in die reizende Schöpfung Schwind's, allein ich bemerkte wohl, daß er eigentlich nur des Katers Stiefel studire, und machte mich daher auf das Schlimmste gefaßt; allein zu meinem Erstaunen sagte der Maler: „Prächtig! im Einzelnen wie im Ganzen gleich vollendet! Sie haben Recht, die ideale Auffassung des Lebens in der Kunst ist zu billigen, ich werde ihr folgen!" Und der Mann hielt Wort, er faßt jetzt Alles ideal auf und dieser Tage sagte er mir, er wolle nur noch zeichnen, die Farben wirkten störend. Seine Johanna Gray hat er längst vernichtet; Gott sei Dank!

Ja, Einem haben die Bilderbögen sogar zu ziemlichen Wohlstand verholfen und ihm sogar Aussicht verschafft, den Ehrendoktortitel von der Universität Gießen zu erhalten, was nur Spötter für eine Kleinigkeit halten. Er ist nämlich Jugendschriftsteller und hatte das Unglück, daß seine schönsten moralischen Erzählungen Niemand kaufen, geschweige denn lesen wollte, selbst das hier erscheinende, christlich redigirte „Sonntagsblatt für die liebe Jugend" mochte nichts von ihm bringen, wenigstens bot es ihm kein Honorar und das bleibt am Ende auch dem moralischsten Schriftsteller die Hauptsache. Endlich lernte er einen Buchhändler von Verstand kennen, der seine Sachen ansah und ihm sagte: „Mein Bester, damit schlag ich nicht die Kosten für das Papier heraus, aber könnten Sie sich entschließen, recht interessante Reisebücher für die reifere Jugend zu schreiben, so wäre ein Geschäft unter uns nicht unmöglich und einen Thaler für den Bogen könnte ich immerhin in Aussicht stellen."

Niemand war froher als mein Kollege und nur eins schien ihm bedenklich, nämlich, daß er außer einer Fahrt nach Augsburg noch keine größere Reise gemacht hatte; auch war es unmöglich für ihn, München zu verlassen, denn er bekleidete damals eine Diurnistenstelle beim hiesigen Magistrat, welche ihn, seine Frau und Kinder so ziemlich ernährte. Er besuchte mich, meinte, ich sei ein weitgereister Mann, obwohl ich nur bei Straßburg einmal den deutschen Boden verlassen hatte, und setzte, um mich zu bestimmen, hinzu, auch ein erfahrener Literat und berühmter Mann dazu. Erst glaubte ich, er wünsche ein Darlehen und so wollte ich, wie mancher Vornehme, hinter Grobheit meine eigne Geldklemme verbergen und ihn zur Thüre hinauswerfen; allein die Jammergestalt dauerte

mich doch und ich ließ ihn zu Ende reden; dann sprach ich feierlich und gab mir das Ansehen, als verständ' ich mein Metier: „Ei was, hochgeschätzter Herr Diurnist, meinen Sie denn unser trefflicher Gerstäcker habe Das Alles selbst gesehen und erlebt oder auch nur von Augenzeugen gehört? Was fällt Ihnen ein, man muß, wie er, auch der Einbildungskraft etwas überlassen. Kennen Sie denn nicht die Münchener Bilderbögen, in welchen Leutemann die europäische und die außereuropäische Welt so genau und prachtvoll schildert? Bald führt er Sie in die Prairien des „wilden Westens" von Amerika, bald in die öden Steppen der untern Donau und Mittelaustraliens oder auf die Höhen Sibirien's oder jene des Himelaya. Diese Zeichnungen sind so treu, daß Sie weder durch eigene Reisen noch durch die besten Reisebeschreibungen, Geographien oder Brehm's Zoologie, noch Rottenhöfer's illustrirtes Kochbuch Alles so gründlich studiren können. Es ist mir unangenehm, daß ich nur den Bogen hier habe, welchen Leutemann das „Leben des Löwen" nennt; aber sehen Sie einmal diesen Kopf an! Diese Wahrheit, dieses Feuer! Beim Henker, Herr Diurnist, so sind alle Sachen von ihm; habe ich da nicht vollkommen Recht, daß Sie zu Hause bleiben und die Natur bei etwas so Einfachem, als eine Reisebeschreibung ist, entbehren können; ja wenn Sie über einen gegenwärtig tobenden Krieg zu berichten hätten! Da sagt ich selber, Sie müssen auf den Kriegsschauplatz eilen, als Special-Journalist, wie es ja auch Specialartisten giebt, die die Einnahme der Düppler Schanzen oder das Gefecht von Veile nach der Natur zeichnen, d. h. in irgend einem Kafé auf der Hamburger Binnenalster! Aber auf unsere Angelegenheit zurück zu kommen: in den Bilderbögen finden Sie auch die „Sitten und Gebräuche des Alterthums" von demselben Künstler gleich vortrefflich geschildert und Sie können also, ohne Herodot, Xenophon, Livius oder Cäsar zu lesen, recht interessante Rückblicke auf die Vergangenheit werfen und sich, was durchaus nöthig ist, den Schein großer Gelehrsamkeit geben."

Der Mann schied vergnügt; vorige Weihnachten schickte er mir sein Buch, das wohl meine Leser kennen, wenn ich ihnen sage, daß der Titel heißt: „Meine Erlebnisse zu Wasser und zu Land in allen Welttheilen der Erde."

Daß aber die Bilderbögen so Manchem im Winter seines Lebens einen wahren Trost geben, erfuhr ich erst wieder vor Kurzem. Das wunderherrliche Wetter des letzten Herbstes litt mich nimmer im Zimmer und am Arbeitstisch, mit vielen andern gekrümmten Seelen wollte ich mich aufrichten unter dem hohen Aethergewölbe über mir, in welchem nicht das kleinste Wölkchen schwamm und mir den Sonnenschein auch nur auf einen Augenblick raubte. Ich zog mit den Schwalben aus der dumpfen Stadt hinaus nach Süden. Die Buchen und das niedere Gesträuch des Waldes schimmerten

schon bunt, über mir schmetterten die Lerchen ihr Abschiedslied und neben mir pfiff Amsel und Drossel; was Wunder, daß ich mich anstecken ließ von ihrer Freude und mit pfiff — singen wollte ich nicht, denn ich kann es gar zu schlecht. Ich ging Isar aufwärts, den kristallnen Bergen entgegen bis nahe an den Markt Wolfratshausen, wo Vorland und Hochgebirge und die Ströme der Isar und Loisach mit ihren steilen, waldigen Ufern, sich zum wunderherrlichen Bilde einen. An solchen Tagen liebe ich nicht die lärmende, rauchige Wirthshausstube; aber einen Menschen suche ich, der sich mit mir freuen kann oder durch meine Freude froh wird. Ich suchte also einen alten, längst pensionirten Forstwart auf, den ich kenne und welcher in das dortige Eden ein neues, kleines gebaut hat. Ich traf ihn vor der Thüre seines Häuschens, die Pfeife rauchend und in die Berge schauend, so daß er mich erst gewahrte, als ich schon an seiner Seite stand.

Wir hatten uns ziemlich lange nicht gesehen, und ich fand den Mann sehr gealtert; ein neuer Schmerz hatte eine tiefe Falte um seinen Mund gelegt. Das ging mir zu Herzen und ich fragte nach der Ursache seiner Trauer. Er führte mich stumm in seine gute Kammer, da hing in goldnem Rahmen und mit einem breiten schwarzen Rand umzogen der Münchener Bilderbogen No. 347, worauf Haider die „Schule der Dachshunde“ gezeichnet. Ich ahnte fast dessen Bedeutung, allein ich mußte Gewißheit haben und sah ihn fragend und bittend an.

„O mei! Herr,“ sagte der 80jährige Greis, „es is trauri. Sie haben's ja auch kennt, meine Daxln die kleinen; wissen's den „Bubi“ und 's „Dierndl“; san so gute, liebi Viecherln g'wesen und a Schneid habn's g'habt, nu Sie werde Ihna no' erinnern. Mei Wei' is g'storben, mein Buabn habns vor etli Jahr drin im Gebirg derschoßn, die Wildrer, die Hauptlumpen und da hab i koa Freud mehr g'habt, als die zwoa Hunderln; habn von mein Walderl abgestammt. Es san so gut und brav gewesn, so schön, nu, i' will nit klagn, sie san g'storbn, wia's an bravn Daxerl geziemt. Den Winter hamma Dachs grabn und 's Bubi und 's Dirndl san eini in d' Röhrn, wia zwoa Teufi', und habn g'rauft, daß ma's haußen g'hört hat; aber auf amal is still worn, und bis ma eini kemma san auf d' Röhrn, san's todt gwen, der Bubi, 's Dirndl, aber aa der Dachs. I' hab' gwoant wia a kloas Kindei, es hat aber nix g'holfen; unser Herrgott hat 's aa so wolln, und wann's koa Sünd is, so bitt i ihn, daß er die armi Viecherln tröst.“ „Sie sind wirklich zu bedauern, Herr Forstwart, gab ich ihm mitfühlend zur Antwort, denn ich kenne, was es heißt, geliebte, treue Thiere zu verlieren, doch was soll der Bilderbogen hier?“

Der Forstwart sah mich so vorwurfsvoll an, daß mich die Frage fast reute, endlich rief er: „Aber i' bitt' Ihna, kenna's denn die Hunderl gar nimma, schaugn 'S der Kloa da, der den Schliësa (Muff) so anschnuffelt, is des Dirndl und der ander Schlankel is der Bubi. Schaugn' S' i' hab lang g'sucht, nach Jem'd der ma's zeichna ko' und koan hab i' gfundn, und jetzt hab i' endli' den Bogn da antroff'n, o Herr und wann er hundert Guldn kost hätt, i' hätt ihn habn müßn, derweil hat Ladnerin in Münchn, wo i'n kauft hab, grad an Groschn bigehrt, aber da hätt i' mi' für meine Daxerln gschaamt, i' hab dem Madel an Preußenthaler gebn, denn jetzt siech' i's do' wieda die Thieraln und des tröst mi'; dees is so a Beruhigung für mei arms Herz.“

Ich konnte dem guten Manne noch eine größere Freude machen, indem ich ihm sagte, daß der königl. Hofjagdintendant Haider, ein Jäger von echtem Schrot und Korn, die Dachshunde neben gar manchen andern heitern, liebenswürdigen Waidmannsbildern gezeichnet habe und dieser Mann in den Spalten der fliegenden Blätter ein stets willkommener Gast ist. Als ich schied, ließ sich's der alte Vater nicht nehmen, mich ein kleines Stück Wegs zu begleiten, ich versprach ihm sämmtliche Bilderbogen von Haider zu schicken, was ich natürlich bei meiner Heimkehr gleich that; aber mehr als einen Groschen zahlte ich nicht für den Bogen.

Ich merk' es dem Leser an, daß er mich fragen will: „Ja, um Alles in der Welt, Sie sprechen mir da von den Wirkungen dieser Zauberbögen auf die Erwachsenen, für welche sie doch eigentlich nicht bestimmt sind; elektrisiren sie denn auch die kleine Welt oder sind sie nicht vielmehr unverständlich für diese?" Allein die Frage beantwortet sich von selbst beim Durchblättern der bis jetzt erschienenen Bände, in denen die allerliebsten Landschaften mit den Soldaten des alten Fritz abwechseln; Theaterfiguren, die Trachten zum Märchen des Grafen von Gleichen, die maskirten Thiere, laterna magica, sind das nicht lauter Dinge, welche die Kinder entzücken und die man, so gut sie auch gezeichnet sind, doch am Ende der Vernichtung durch ihren Pinsel preisgeben kann? Das Kind weiß so gut zwischen Schönem und Häßlichem den Unterschied zu fühlen, wie es durch Eva's Apfelbiß die Erkenntniß des Guten und Bösen erlangt haben soll, es wird sich daher Mühe geben, die schönen Bilder nicht durch allzu kühne Aneinanderreihung der Farben zu verderben, sondern sich vielmehr von den älteren und geschickteren Gespielen willig unterrichten lassen, die Figuren ordentlich zu malen und sie, auf einem Karton aufgezogen, auszuschneiden, und sich dadurch ein Spielzeug zu schaffen, das werthvoller als die reichste gekaufte Puppe oder Schachtel mit Bleisoldaten ist. Es würde mich zu weit führen, wollte ich diese Betrachtung bis in alle Konsequenzen verfolgen, allein es sei erlaubt, mit ernster Miene zu sagen, daß man einem Kinde von mehr als 6 Jahren nie ein fertiges Spielzeug kaufen sollte; denn indem es ein solches erst vollenden muß, wird es die Beschäftigung, die Arbeit lieb gewinnen, und da die Münchner Bilderbögen ein solch unvollendetes Spielzeug in den schönsten Formen bieten, haben sie einen so großen pädagogischen Werth.

Im Eingange stellte ich die Behauptung auf, jetzt würde kein Junge mehr eine Freude haben an so schlechten Bilderbögen, als ich sie in meiner Knabenzeit bekam, allein ich muß es jetzt selbst sehr in Zweifel ziehen, da ich gestern an einem Buchbinderladen die „Stuttgarter Bilderbögen" angezeigt fand; ich trat ein und ließ sie mir zeigen. Sie sind auf gelbes Tonpapier lithographirt, haben viel von den Münchenern abgezeichnet, freilich mit Verbesserungen à la Johann Ballhorn, so, daß Braun nicht wohl wegen Nachdruck klagbar werden kann. Der Preis dieser Machwerke, deren ich mich als Bube geschämt haben würde, ist derselbe, wie der der C. Braun'schen Bilderbögen, so daß es mir unbegreiflich ist, wie sie nur erscheinen, geschweige denn gekauft werden können.

Aufmerksamen Lesern meiner Phantasieen möchte es erscheinen, ich sei bestochen oder ein Quacksalber, welcher die Münchener Bilderbögen als ein Universalmittel sowohl gegen Zahnschmerz als gegen Chiragra empfehlen möchte, und so kann ich nichts anderes thun, um diesen Verdacht von mir abzuwälzen, als statt vieler, Ein Beispiel zu nennen, wo sie nicht die gewünschte Wirkung thaten.

Mir ist nämlich nichts fataler an jungen Damen, als wenn sie „nervös" sind oder eine gar zu große Krinoline haben. Nun besitze ich unter meiner Verwandtschaft eine junge, schöne Cousine, welche beide Fehler hat. Daß sie nervös ist, liegt außer allem Zweifel, denn sie muß alle Sommer nach Kissingen oder auch nach Ischl, trinkt Abends immer dünnen Thee und am Morgen Chocolade, weil Kaffee sie aufregt, und Bier würde ihr unzweifelhaft einen Nervenschlag zuziehen, obwohl sie Wein und Champagner recht gut verträgt. In besondere Gunst mich bei ihr zu setzen, vermochte ich noch nicht, denn da ich nicht ganz gut höre, so spreche ich etwas laut, was ihre Nerven leider afficirt, und ich verstehe ihr Geflüster wieder nicht ordentlich; sie hat zwar eine klangvolle Stimme, denn bei dem Riesenconcert im Glaspalast vor zwei Jahren sang sie einige Solopartieen und das Bombardon, vor welchem sie stand, griff sie nicht im mindesten an. Ich gab mir, auf Bitten ihrer Mutter, redlich Mühe, ihr zu beweisen, daß ihre ganze Krankheit nichts sei als Einbildung, durch welche sie sich und Andere unglücklich mache, und daß sie mit festem Willen die Krankheit ohne alle Hülfsmittel bannen könne; das einzige, was ich etwa rathen könne, wären starke Fußtouren, eine kräftige Kost und hie und da ein Glas guten Bieres.

O, Himmel! in ein ärgeres Wespennest trat ich noch nie. Meine gute Cousine wurde ganz roth vor Zorn und sagte: „Du bist ein ungehobelter Mensch, kennst weder Takt noch Anstand, freilich, so ein Säufer meint, es müßte Jeder so dick werden, wie er, und hat keine Idee von ätherischen Wesen, von Grazie und Nervose. Schweig!" schrie sie, als ich mich entschuldigen wollte und so laut, daß ich ordentlich zusammenschrak, mich aber nicht enthalten konnte, zu sagen: „Siehst

Du, wie Du trotz Deinen schwachen Nerven schreien kannst!" aber pumps, da lag sie in der tiefsten Ohnmacht, deren Ende ich aber nicht abwarten wollte, weil ich für meine Augen fürchtete.

Noch schlimmer ging es mir aber, als ich gegen ihren Reifrock mit Satiren und Vernunftgründen zu Felde zog, denn sie hielt mir die neueste Nummer des Bazars vor die Nase und widerlegte mich damit gründlich. Da erschien der vorige Jahrgang der Bilderbögen und unter ihnen Wilhelm Busch's köstliches Blatt „Adelens Spaziergang;" jetzt glaubte ich ein Mittel gegen beide Fehler meiner Cousine Theodolinde gefunden zu haben, denn beide werden darin mit einer Schärfe des Witzes gegeißelt, wie sie eben nur Busch möglich ist. Mit ihm ausgerüstet, zog ich nicht ohne Bangen in das Haus meiner Tante. Ich traf Theodolinde in ihrem Zimmer, sie fühlte sich heute wohler; ihre Stimmung war heiter, so daß ich ihr, um nicht als Störenfried zu gelten, ohne jeden Kommentar das Blatt hinreichte. Sie betrachtete es lange und lachte endlich so herzlich, wie ich es noch nie von ihr gehört, und schon triumphirte ich innerlich über den herrlichen Erfolg meines glücklichen Gedankens. Dadurch wurde ich kühn und zeigte auf das letzte Bildchen und sagte munter, denn ich wollte es schlau anfangen: „Sieh, meine Liebe, ich habe mich bekehrt, früher sagte ich, Eure Crinolinen seien zu nichts nutz, aber dies Bild zeigt mir deutlich, daß sie eine praktische Verwerthung, wenn auch nur im Thierreich finden können."

Hier sitzt das Ding im Baume fest
Als wunderschönes Storchennest.

Theodolinde antwortete nichts als: „Ihr Männer seid rechte Spottmäuler!" lächelte freundlich und behielt den Bogen bei sich. Ich war entzückt über diesen ganz außerordentlichen Sieg, bis vierzehn Tage später meine Tante kam und mir klagte, daß ihre Tochter heuer nach Baden-Baden reise zur Kur.

„Nun, und wie ist's mit der Krinoline?" frug ich erwartungsvoll.

„Ach, sie hat sich wieder zwei neue gekauft", gab mir ihre Mutter traurig zurück, ich aber setzte mich an den Tisch und schrieb an die Redaktion des Bazars, ob sie nicht auf Abschaffung der Reifröcke hinwirken möchte und erhielt in der offenen Korrespondenz dieser weit verbreiteten Zeitung folgende Antwort: „Herrn E.. F...... in M. Ihrem Wunsche werden wir entsprechen, sobald wir sichere Nachrichten aus Paris haben, daß diese unnütze Mode abgeschafft ist." Nun, soviel ich höre, dürften diese Nachrichten jetzt nicht mehr lange auf sich warten lassen; denn die neueste Mode der Pariser Damen soll sein, gar keine Krinoline und die Kleider so kurz wie kleine Mädchen zu tragen.

Bonaventura Emler.

Die göttliche Komödie. Drei Blatt Photographien nach Zeichnungen von B. Emler. Mit Text von **Dr. K. Witte.** Verlag von Hans Hanfstaengl in Dresden.

Ein photographisches Atelier, das unermüdlich bestrebt ist, den höheren Zwecken der Kunst zu dienen, veranlaßt uns durch ein neuestes Produkt wieder zu dankbarer Anerkennung, und wir geben dieser angenehmen Aufforderung um so lieber Raum, als uns hiermit zugleich Gelegenheit geboten wird, eines Künstlers zu gedenken, der allzufrüh in jene Sphäre abgerufen wurde, in welche seine Phantasie so gern vorausgeeilt war.

Wenn schon die Zahl der Sterblichen klein ist, deren Inneres einen Funken heiligen Feuers birgt, unendlich seltener noch gewährt das Schicksal all die Bedingungen seiner Nährung und Entfaltung, daß nicht die Flamme den gebrechlichen Herd vorzeitig zerstöre. Und doch ist die Verklärung

eines frühen Todes vielleicht beneidenswerth gegenüber einer langen Jahresreihe voll des quälenden Bewußtseins unerreichter Ziele. Denn das Zügenglöcklein übt eine eigenthümliche Macht auf die Gemüther der Menschen; wie es längst entschlafenen Ruhm zu neuem, vielleicht dauerndem Leben erweckt, so spiegelt es uns selbst Verdienste vor, die nur in der Zukunft Möglichkeiten ruhten. Diese Wirkung aber gewinnt ihre Berechtigung, wenn der Frühverstorbene uns ein Vermächtniß hinterläßt, das Zeugniß gibt von dem tiefen Ernste seines Strebens, von dem Aufschwunge, dessen seine Kraft fähig war. Und das gilt in so hohem Maße von der „göttlichen Komödie" Bonaventura Emler's, daß wir es für unsere Pflicht erachten, an dieser Stelle einige Nachrichten über sein Leben mitzutheilen.

Emler wurde am 19. Oktober 1831 zu Wien in der Vorstadt Leimgrube geboren und erhielt in der Taufe den Namen seines Vaters Bonaventura, eines schlichten Bürgers, der seines Zeichens Vergolder ist. Das väterliche Gewerbe führte vornehmlich Maler und Geistliche in das elterliche Haus und dies scheint frühzeitig bestimmend auf die Richtung des begabten Knaben eingewirkt zu haben. Ungewöhnliche Talente mußten auch dort nachhelfen, wo eine Wiener Normalschule jener Zeit fühlbare Lücken ließ, und diesen Mangel an Vorbildung wußte Emler fortwährend durch große Belesenheit zu ersetzen. Seit dem Jahre 1846 besuchte der schmächtige blondgelockte Jüngling die Malerschule der k. Akademie und hier waren es insbesondere die Vorlesungen Führich's, die einen mächtigen Eindruck auf ihn machten. Diese Vorträge über Kompositionslehre vom streng religiösen Standpunkte aus versammelten stets einen zahlreichen Kreis von jugendlichen Zuhörern um den Meister. Aus ihnen rekrutirte Führich eine Schule, wobei es dem entschiedenen Vertreter kirchlicher Kunst eben so sehr um die Verpflanzung seiner Weltanschauung zu thun war, wie um das Erforderniß einer strengen Linienführung. Seinen eifrigsten und fähigsten Jünger fand der Altmeister in Bonaventura Emler, dessen Geist, genährt an der Lektüre von Kirchenvätern und Mystikern, auch jenem Ideale nachstrebte, Kunst, Religion und Leben zu einem Ganzen zu gestalten.

Dies Streben führte den Suchenden bald auf die göttliche Komödie Dante's. Das Wesen dieses gewaltigen Denkmals mittelalterlichen Geistes, ja selbst die phantastischen Dunkelheiten Dante's sagten dem grübelnden Charakter des Künstlers so sehr zu, daß ihr Studium und ihre bildliche Darstellung, so zu sagen, zur Hauptaufgabe seines Lebens wurden. Bereits um das Jahr 1850 begann Emler die ersten größeren Entwürfe hiezu und seitdem änderte und besserte er daran unermüdlich je nach den Fortschritten seiner Einsicht, seiner Kenntnisse. Er hatte von vorn herein nicht die Absicht, eine einfache Illustration des Gedichtes zu geben und einzelne Motive herauszugreifen, wie wir solche in den berühmten Kompositionen eines John Flaxman, Asmus Carstens, Bonaventura Genelli und in der jüngsten Arbeit Gustav Doré's besitzen. Sein Plan ging vielmehr dahin, in das ganze Gewebe einzudringen, den Faden der Dichtung mit starker Hand zusammenzufassen und dieselbe in einem architektonisch gegliederten, ideellen Ganzen zur Erscheinung zu bringen.

Hier müssen wir erwähnen, daß es um jene Zeit auch Carl Rahl zuerst vorübergehend vergönnt war, an der Wiener Kunstakademie zu wirken. Die Persönlichkeit des genialen Malers übte alsbald große Anziehungskraft auf die jungen Akademiker, auch auf die Schüler Führich's. Trotz des tiefen Gegensatzes der beiden Richtungen wendeten sich auch die jungen sogenannten „Nazarener" und insbesondere Emler dem aufgehenden Sterne zu. War doch der Gedanke so schön und verlockend, Rahl's Farbe mit Führich's Zeichnung zu vereinigen! Wenn auch dieser Traum nicht lange vorhielt und Emler speciell sich bald wieder von der zu heterogenen Weise lossagte, so hatte doch schon diese flüchtige Anknüpfung die besten Folgen für Emler's Talent; er verdankte derselben nicht blos ein besseres Verständniß der Farbe, sondern auch eine größere Freiheit in der Konception. Das Gefühl dieser Förderung ließ denn auch in Emler die Verehrung für Rahl nie ganz erkalten und trotz alles Widerstreites ihrer Naturen blieben sie zeitlebens in einem gewissen Verkehr. Auch Rahl anerkannte das ernste Streben seines jungen Antipoden und bethätigte seine Achtung vor dessen Talent dadurch, daß er eine Auswahl von Emler's Handzeichnungen aus dessen Nachlasse an sich brachte.

Was die zahlreichen Staffeleibilder Bonaventura Emler's anbelangt, so finden sich zwei Jugendarbeiten noch im Besitze seiner Eltern, nämlich ein Paradies Dante's (5′ hoch) in der ersten Auffassung und Kaiser Friedrich's I. Demüthigung vor Heinrich dem Löwen (etwa 4′ hoch 5′ breit). Ein äußerst sorgfältig behandeltes Gemälde, darstellend die Anbetung des Christkindes durch die h. drei

Könige (2' hoch 3½' breit) vollendete er 1855 im Auftrage des Kardinals Viale Prela; dasselbe wanderte nebst sechs anderen Bildern von seiner Hand nach Amerika. Eben so viele große Altarblätter von Emler sind je über Ungarn und Niederösterreich zerstreut; ein großes Altarbild gelangte nach London, ein anderes nach Triest, ein drittes nach Preußisch-Schlesien. Sind wir auch nicht in der Lage, nähere Rechenschaft über diese Gemälde zu geben, so glauben wir durch deren Erwähnung doch einer künftigen Kunsttopographie Winke zu geben. Publicirt ward von Emler blos eine Folge von acht Blättern über „das Leben des heiligen Severin" im Holzschnitt; endlich sei noch erwähnt, daß er die Sage vom Kiffhäuser in einer Radirung illustrirte.

Diese seine emsige Thätigkeit unterbrach der Künstler wiederholt durch Ausflüge und Reisen. Von der Art, wie er bei solchen Gelegenheiten Naturstudien einheimste, giebt das im Besitze der kais. Akademie in Wien befindliche Skizzenbuch Zeugniß. Im J. 1850 besuchte Emler zuerst München, Nürnberg, Tirol, 1852 Tirol und Oberitalien, 1854 Dresden und 1855 die meisten Rheinischen Städte, wobei er Steinle kennen lernte und Schwind auf der Wartburg besuchte. Im September 1857 endlich konnte er mit Staatsunterstützung seine heißersehnte Romfahrt antreten, von der er erst im August 1860 zurückkehrte, um sich durch Verbindung mit seiner in Wien zurückgelassenen Braut ein häusliches Glück zu begründen. Es sollte von kurzer Dauer sein. Schon in Rom hatten sich Anzeichen einer Lungenkrankheit bei ihm eingestellt, die in dem rauheren Klima der Heimat bald einen bedenklichen Charakter annahm. Dabei gönnte sich der an eine stets gesteigerte Thätigkeit gewöhnte Künstler keine Erholung, und seine spekulative Phantasie eilte auch über seine nächsten Kunstzwecke weit hinaus; so versuchte er sich z. B. in einer ganz interessanten Rekonstruktion des alten Forum Romanum und in einer freilich weniger gelungenen Darstellung der alten Kaiserburg in Wien. Rastlose Tagesarbeit und eifriges Nachtstudium entkräfteten vollends den ohnehin schwächlichen Körper, und eben hatte er seine letzten Arbeiten, zwei prachtvolle Blätter für das Missale, welches die kais. Kunstakademie für den Papst zusammenstellt, vollendet, als er auf's Krankenlager sank. Am 20 April 1862 machte eine Lungenlähmung seinem hoffnungsreichen Leben im 31. Jahre ein Ende. Zwei Tage vor seinem Tode hatte er vom Kaiser Franz Joseph den Auftrag zur Ausführung seines Purgatoriums in Oel erhalten; das war die letzte Freude seines kurzen Daseins; es war gewissermaßen eine Abschlagszahlung des Schicksals dafür, daß er auf die ganze Vollendung seines Hauptwerkes verzichten mußte. Den kostbarsten Theil seines künstlerischen Nachlasses bilden diese drei Kartons der „Göttlichen Komödie". Erst im Jahre 1866 gelangten dieselben um den Preis von 600 Fl. in den Besitz des unter dem Namen Philalethes berühmten Dantegelehrten, König Johann von Sachsen, und diesem Umstande verdanken wir deren photographische Publikation durch Hanfstaengl.

Bonaventura Emler schuf diese Entwürfe während seines dreijährigen Aufenthaltes in Rom und zwar so, daß er 1858 das „Inferno", 1859 das „Purgatorio", 1860 das „Paradiso" vollendete. Aus dem Tagebuche, welches er während seines römischen Aufenthaltes führte, ersieht man das tägliche Fortschreiten dieser kolossalen Arbeit und die Hingebung des Künstlers an dieselbe. Wenn aber jedes Blatt ein harmonisches wohlkomponirtes Ganzes bildet, so ist es darum doch nicht selbständig. Vielmehr hat sich Emler die drei Haupttheile der Dichtung auch in seiner Darstellung zu Einem Bilde verbunden gedacht. So sehr die drei Theile auch — im innigen Anschluß an das Gedicht — in Charakter und Behandlung von einander abweichen, äußerlich werden sie durch architektonische Umrahmung und Anordnung mit einander verknüpft. Und zwar bauen sie sich übereinander auf, so daß das Inferno einen rauhen sockelartigen Unterbau bildet, das Purgatorio als friesartiges Stockwerk darauf folgt, um vom schärfer gegliederten Paradiso wie von einer halbkreisförmigen Krönung überragt zu werden. Durch Seitenpilaster, Friese und Predellen, die mit Episoden trefflich geschmückt sind, wird dann das Ganze eben so verbunden, wie in den Theilen auseinandergehalten. Fürwahr dieser Vorwurf ist riesenhaft für eine Zeit der kleinen Aufgaben, der kurzen Ziele, wie die unsere ist! Selbst wenn die Ausführung des Einzelnen viel weniger gelungen wäre, als sie es ist, der große Gedanke schon würde dem Künstler zur Ehre gereichen.

Aber auch die Ausführung bis ins Detail steht auf der Höhe dieses Gedankens. Vor allem ist die „Hölle" voll Phantasie und Leben. Unten mitten im Vordergrunde sitzt Lucifer in kolossaler Größe, fratzenhaft grimmig, zu seinen Füßen krümmt sich Judas, daneben Cassius und Brutus, Graf

Ugolino, in den Schädel des Bischofs von Pisa beißend; nicht weit davon erblickt man Nimrod und die Giganten. Ueber dieser Gruppe erhebt sich die Stadt des Dis mit den Furien auf den Zinnen der Mauern; zu beiden Seiten breiten sich die Gruppen der Gequälten und ihrer Peiniger aus und in der Mitte sieht man die Heuchler mit den bleiernen Mönchskutten. Gruppe auf Gruppe löst sich aus dem tiefen Hintergrunde, links Charon's anfahrender Kahn, darüber Dante und Virgil, von Geryon getragen, rechts die Centauren und ganz oben Francesca mit Paolo und die andern im Sturme Umhergetriebenen. So suchte Emler der höllischen Topographie Dante's gerecht zu werden, indem er seinem Kompositionstalente wahre Räthsel aufzulösen gab. Nur die korrekte Zeichnung der Figuren bringt Klarheit in das wilde Nachtstück, zu dessen Beurtheilung zweierlei bemerkt werden muß: erstens, daß die Komposition auf eine Ausführung in großen Dimensionen berechnet ist, und zweitens, daß die Lichtvertheilung allerdings der nöthigen Sicherheit und Konsequenz ermangelt und dadurch der Komposition schadet. Auch diesem Mangel würde wohl die Uebertragung in Farben bei großem Maßstabe abgeholfen haben, da sich dann wohl die Nothwendigkeit aufgedrängt hätte, das Werk anders in Beleuchtung zu setzen. Emler hat bei seinem Plane offenbar das Jüngste Gericht Michel Angelo's vorgeschwebt; er dachte wohl daran, die Wandfläche einer Kirche mit seiner Divina Commedia zu bedecken. Das wäre die richtige Bestimmung für dieses Kunstwerk.

Der Beschauer sähe dann zunächst die gewaltigen Gruppen, in welche die Verwirrung der Hölle sich auflöst, darüber auf einem vorspringenden Fries die maßvolle Darstellung der Vorhölle mit den tugendhaften Heiden. Daran schließt sich unmittelbar die breite Bordüre, welche von drei Seiten das Hauptbild des Fegefeuers umschließt und mit den Gestalten seiner trauernden und geplagten Bewohner erfüllt ist. Die Hauptdarstellung des „Purgatorio" ist ein Breitbild, in dessen Mitte Dante und Virgil vor dem Engel am Eingangsthore knien; auf der einen Seite landet, vom himmlischen Fährmann gelenkt, der Kahn mit den Seelen, auf der anderen Seite öffnet sich das irdische Paradies; hier erscheinen Beatrice und die sieben Frauen (die Kardinaltugenden) und in der Ferne die Gestirne, der Aufenthalt der Seligen. Durch das Ganze weht eine liebliche elegische Stimmung.

Das Bild des Paradieses ist umrahmt von einem breiten Kreisbogen, welcher durch karyatidenartige, sphärentragende Engelsgestalten in einzelne Felder getheilt wird; dazwischen sind die verschiedenen Kreise der Seligen auf den verschiedenen Planeten dargestellt. Oben in der Mitte des Bogens, gleichsam als Schlußstein des Ganzen, erblickt man Gott den Vater, als ein kolossales Haupt, zu dessen Seiten die sieben Leuchter stehen. Darunter thront innerhalb der Leibung des Bogens Christus in einem Glorienschein und unter diesem Maria, beide umringt von den verschiedenen Chören der Engel. Den übrigen Theil des Bildes füllen die Patriarchen, Propheten, Apostel und andere Heilige. Wenn uns die „Hölle" an klassische Kraft gemahnt, so hat das „Fegefeuer" mehr modernes, romantisches Gepräge, der Charakter des „Himmels" aber ist vorwiegend archaistisch, mittelalterlich und sichtlich auf reichen Farbenglanz berechnet; in ihrer Ausführung würden sich die drei Theile übergipfeln wie Nacht, Morgendämmerung und leuchtender Tag.

Eine beiläufige Vorstellung dieses Effektes vermittelt uns die photographische Reproduktion der Kartons, die wir als äußerst gelungen bezeichnen müssen. Um so mehr bedauern wir, daß dabei auf die gleiche Größe der einzelnen Blätter nicht genug geachtet wurde; wenigstens macht deren verschiedene Breite in dem uns vorliegenden Exemplare die Zusammenfügung der drei Theile unmöglich. Dies wird gewiß bei einer neuen Aufnahme leicht zu vermeiden sein. Der angekündigte Text von Dr. K. Witte liegt uns zwar nicht vor, doch bürgt uns schon der Name des Verfassers für dessen Vorzüglichkeit.

Dr. **M. Thausing.**

Recension.

Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst von Dr. Wilhelm Lübke. Fünfte umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 170 Illustrationen. Leipzig. Verlag von E. A. Seemann. 1866. 8.

Unter den zahlreichen Schriften, welche seit nun bald zwei Decennien die Freunde der Kunst in Deutschland in den Formengeist des Mittelalters einführten, — wir erinnern an die Handbücher von Quast, Reichensperger, Springer, Otte, Jacob, Schiller, Sacken, Leib und Schwarz u. s. w. — erfreute sich keine einer so großen Verbreitung wie Wilhelm Lübke's „Vorschule der Kirchenbaukunst des Mittelalters". Sie erschien vor 16 Jahren in Form einer kleinen Broschüre, ausgestattet mit wenigen, auf das bescheidenste Bedürfniß beschränkten Steindruck-Tafeln und war zugleich die erste kunsthistorische Arbeit, womit der Verfasser in die Oeffentlichkeit trat. Wir dürfen nicht vergessen, daß damals die Bewegung zu Gunsten der mittelalterlichen Kunst eben in Fluß gerathen und in weitere Kreise gedrungen war, daß die Kunstforschung eine Reihe wichtiger und bedeutender Denkmale noch nicht kannte und daß es mithin ein großes Verdienst war, ungeachtet der mangelhaften Denkmalkunde die charakteristischen Merkmale mittelalterlicher Bauten aufzufinden und in gemeinfaßlicher Form, mit Festhaltung prägnanter Bezeichnungen den wißbegierigen Laien zu erklären. Waren doch nicht einmal unter Kunstgebildeten die Ansichten über romanischen und byzantinischen Stil geklärt, und bedurfte es sogar einiger Anstrengungen, um der Verwirrung der Begriffe in Bezug auf den Namen: „gothischer Stil" ein Ziel zu setzen! Von anderen Irrthümern, wie z. B. von der nicht ungewöhnlichen Verwechselung der Zwiebel-Thürme der Zopfperiode mit byzantinischen Thurmbauten, wollen wir gar nicht sprechen. In diese Zeit der Anfänge fielen Lübke's und Otte's Handbücher. Mit der Ausdehnung des Studiums der mittelalterlichen Kunst genügte freilich nicht mehr das Büchlein in der Gestalt, wie es ursprünglich in die Oeffentlichkeit trat. Zuerst verbesserte und erweiterte Lübke seine „Vorschule der Kirchenbaukunst" und verwandte auch auf die Illustrationen mehr Sorgfalt und Raum; aber dabei blieb die Darstellung noch immer auf die Architektur beschränkt. Erst in jüngster Zeit entschloß sich der Verfasser, dem alten Texte mit der Geschichte des Kirchenbaues in ihren Grundzügen einen zweiten Abschnitt über die Ausstattung der Kirchen und zugleich eine Darstellung der verschiedenen Klosteranlagen anzureihen. So entstand die uns nun vorliegende „Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst des Mittealters", — ein Handbuch, welches seinem Umfange nach die frühere Auflage um mehr als das Doppelte übertrifft, und ungeachtet einzelner Mängel, sowohl nach seinem Inhalte als auch in Bezug auf Eleganz der Ausstattung, Reichthum und Vortrefflichkeit der Mehrzahl der Holzschnitte unbestritten den ersten Rang unter allen derartigen Werken einnimmt. Da wir den ersten Theil des Werkes über die Baukunst bei seiner großen Verbreitung als bekannt voraussetzen dürfen, so wollen wir nur die Darstellung über die Klosteranlagen und die Ausstattung der Kirchen des Mittelalters etwas näher in's Auge fassen.

Bei der Entwickelung der Klosteranlagen stellt Lübke ganz richtig jene des Benediktiner-Ordens, dessen Mutter-Anstalt zu Monte Cassino bei Neapel bis zum Jahre 529 hinaufreicht, in den Vordergrund, schließt daran die Anlagen des aus derselben Regel hervorgegangenen Ordens der Cisterzienser, der Prediger- und Bettelorden wie der Dominikaner, Franziskaner und Minoriten, und widmet zuletzt auch den Anlagen der Karthäuser und Ritterorden die entsprechende Beachtung. Die Charakteristik der Anlagen ist wohl ausreichend für ein übersichtliches Bild, aber doch nicht genügend, um bei Laien eine vollkommen klare Vorstellung von diesem wichtigen Bestandtheile der kirchlichen Baukunst zu erwecken. Dieser Abschnitt hätte in Bezug auf Text und Illustrationen eine etwas ausführlichere Behandlung verdient. Auch möchten wir den Verfasser darauf aufmerksam

machen, in Zukunft bei Hervorhebung der wichtigsten Kloster-Anlagen die Cisterzienserklöster in Oesterreich zu berücksichtigen, von denen ja mehrere, wie er recht wohl weiß, ein sehr anschauliches Bild der Einrichtung derselben geben.

Den zweiten Theil des Werkes über die Ausstattung der Kirchen theilt der Verfasser in folgende neun Gruppen: 1) Altar, 2) Altargeräthe, 3) Kreuze und Reliquiarien, 4) Leuchter, 5) Taufgefäße, Brunnen und Grabmäler, 6) Lettner, Kanzel und Orgel, 7) Stuhlwerk und Schreine, 8) malerischer und plastischer Schmuck, 9) Verschiedenes. Durch die Bezeichnung: „Ausstattung" und die hier vorgenommene Eintheilung des Stoffes legte sich der Verfasser eine Beschränkung auf, wodurch die „Vorschule der kirchlichen Kunst" eine empfindliche Lücke erhielt. Es fehlt ihr nämlich ein Abschnitt über die liturgischen Gewänder und die übrigen Abzeichen der priesterlichen Würden, wie über die Mitra und das Pedum, welche nicht nur eine interessante Partie, sondern auch einen wesentlichen Bestandtheil der kirchlichen Kunst bilden. Auch vermissen wir nur ungern wie bei der Baukunst, so auch bei der kirchlichen Kleinkunst einige Andeutungen über Symbolik und Typologie, und bei der letzteren speciell Bemerkungen über die Kunsttechnik. Wir glauben nicht, daß der Umfang des Buches dadurch zu groß geworden wäre.

Altar der Marienkapelle in der Kirche zu St. Denis.

Sehr klar und in charakteristischen Ausdrücken gewandt ist die Darstellung Lübke's in fast allen Theilen. Wir glauben nicht, daß er bei den von ihm behandelten Gegenständen irgend ein wichtiges und hervorragendes Moment unberücksichtigt ließ und verweisen deshalb beispielsweise auf seine Behandlung des Altars und der Altargeräthe. So hält er bei der Entwickelung des Auf-

baues den Unterschied zwischen Retabel-, Ciborien- und Flügelaltären strenge fest und weist nach, wie die Form in der romanischen Kunstepoche durch die Aufstellung der Reliquien wesentlich verändert wurde. Er giebt nach einem Gemälde von van Eyck das anschauliche Bild eines solchen ehemals in der Mitte der Vierung aufgestellten Retabel-Altars in der Abteikirche zu St. Denis. Ein zweites eigenthümliches Beispiel liefert er mit dem Marien-Altar in der Kirche zu St. Denis. (Fig. 103), welchen wir zugleich als eine Probe der hübschen verständigen Ausführung hier wiedergeben. Unter den Kelchen unterscheidet der Verfasser der Hauptsache nach zwischen Meß- und Speisekelchen und giebt eine correkte Darstellung der Entwickelung der Form dieser Geräthe. Als ältesten bisher bekannten Kelch führt er jenen im Kloster Kremsmünster an und illustrirt den Abschnitt mit einer Reihe schöner Gefäße aus dem Stifte Wilten, der kais. Bibliothek zu Paris und aus dem Stifte Klosterneuburg. — Zu dem Abschnitte über Ciborien und Monstranzen bemerken wir, daß die Echtheit des Peristeriums im Stifte Göttweih von mehreren Seiten bezweifelt wird. — Am Schlusse des Abschnittes über die Altargeräthe theilt Lübke aus St. Mauritius in Münster ein Gefäß (Fig. 121) mit, dessen Bestimmung in der That nicht ganz verständlich ist. Wir reproduziren dasselbe hier in der Abbildung. Soll man aber nicht an dem Formengefühle der mittelalterlichen Goldschmiede verzweifeln, so läßt sich nur annehmen, daß es das Fußgestelle eines andern Gefäßes, eines Kelches oder eines Ciboriums abgab. Sehr eingehend hat Lübke den Abschnitt über Leuchter behandelt, deren formelle Verschiedenheit dies allerdings rechtfertigt.

Altargeräth aus S. Mauritius bei Münster.

Man ist gewohnt den Werth von solchen Hülfsbüchern gering in Anschlag zu bringen; man vermengt sie in der Regel mit andern rein kompilatorischen Werken. Gewiß mit vollem Unrecht. Ein gutes archäologisches Handbuch, namentlich für den ersten Unterricht im Studium der mittelalterlichen Kunst zu schreiben und auch sachgemäß zu illustriren, hat seine Schwierigkeiten, welche nur dann leicht zu überwinden sind, wenn der Verfasser die volle wissenschaftliche Reife, die Gabe der präcisen, leicht faßlichen Sprache und das scharfe Auge für die Besonderheiten und lokalen Eigenthümlichkeiten der mittelalterlichen Stile besitzt. Daß diese Eigenschaften nicht Jedermann eigen sind, dafür könnten wir manche Belege beibringen.

Bei Lübke treffen dagegen die Eigenschaften zu, welche wir an die Verfasser von solchen Schriften stellen. Er besitzt nicht nur eine reiche Kenntniß der Literatur, sondern hat selbst durch zahlreiche Reisen die meisten Bauwerke an Ort und Stelle genau studirt. Er hat aber auch das Talent, sich möglichst genau und präcis auszudrücken, ohne in gelehrte und trockene Pedanterie zu verfallen und versteht es vortrefflich, charakteristische Beispiele zu wählen.

Wir begrüßen daher das Erstlingswerk des Verfassers in seiner verjüngten Gestalt mit aufrichtiger Freude und sind überzeugt, daß es durch die vorgenommene Erweiterung seinen Beruf noch vollständiger erfüllen und in den Kreisen, für welche es bestimmt ist, das Verständniß für den Geist der mittelalterlichen Kunst beleben werde.

K. Weiß.

Ein literarisches Curiosum über Lionardo's „Abendmahl".

In dem ehemaligen Speisesaale des Klosters, welches an die Kirche Santa Maria delle Grazie in Mailand stößt und jetzt mit Ausnahme jenes Saales einem italienischen Kavallerie-Regiment als Kaserne dient, befindet sich bekanntlich Lionardo's berühmtestes Meisterwerk „Das Abendmahl". Mit der Frequenz der vielen Tausende von Besuchern, welche alljährlich zu diesem Orte wallfahrten, um selbst in den Trümmern des Bildes die unerreichte Vollendung des Kunstwerkes anzustaunen, steht in seltsamem Kontrast die deutsche gedruckte Beschreibung der einzelnen Figuren auf dem Bilde, welche vom Kustoden jedem deutschen Besucher beim Eintritt zu seiner Belehrung überreicht wird. Der Exemplare dieser Beschreibung sind so viele gedruckt worden, daß für die nächste Zeit wohl an eine verbesserte Auflage des eigenthümlichen Machwerks noch nicht zu denken ist. Wer dies barbarische Deutsch bei der Uebersetzung aus dem italienischen Original mit Hülfe eines schlechten Lexikons während der österreichischen Herrschaft über die Lombardei zu Stande gebracht hat, weiß man nicht; fast sieht es wie der Hohn eines Italieners auf die ihm verhaßte deutsche Sprache aus. Wir lassen zur Ergötzung der Leser den Text dieser Beschreibung, der uns in diesem Augenblicke im sauberen Originaldruck vorliegt, mit Wahrung aller Druck- und Schreibfehler hier folgen:

Coenaculum

von

Leonardo da Vinci

In Closter delle Grazie in Mailand

Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est.

Die einzelnen Figuren dieses merkwürdigen Meisterverkes mit Bedachtsamkeit geprüst, betrachtet man vor allem:

Bartholomäus (die erste des Betrachters links stehende Figur) angewiess und zweifelnd hinsichtlich jene was er gehört zu haben glaubt, und will von Niemand andern als von Christus selbst Aufklärung erhalten.

Man betrachtet nachher:

Jacob der Gerechte, welcher ruhiger sich zu seinen Näheren vendet, glaubend dass dieser mehr geeignet sei ihm Aufklärung zu geben.

Andreas, von Wunder und Erstaunen begriffen.

Peter, mit drohendem Zorne fragend.

Judas, erstaunt sich entdeckt zu sehen, zieht sich in eine schlecht verstellte Verleumdung ein.

Johann, an Peter sich wendend welcher ihm befragt, und auf diese weise die Figur des Erlösers hervortreten lässt. Dieser, sanftmüthig und ernsthaft zeigt ein kaum beschattener tiefer Schmerz, welcher übrigens nichts von seiner Schönheit. Grösse und Majestät abnimmt.

Jacob der Aeltere, schaudernd.

Thomas, schwört Rache.

Philipp, betheuert Liebe.

Matthäus, wiederholt mit Schmerz die Worte des Erlösers.

Thaddäus, im Verdachte begriffen.

Simon, zweifelt.

Tip. A. Ronchi.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Erastus Dow Palmer.

Der Morgenstern.

Relief von Erastus Dow Palmer.

Mit einem Kupferstich.

A self made man — „ein selbstgemachter Mann" — dieser höchste Ehrentitel, den es für einen Amerikaner geben kann, gebührt dem Manne, dessen edles und charaktervolles Gesicht wir oben erblicken. Der Bildhauer Erastus Dow Palmer *) hat sich aus dem

*) Der Verfasser hat über Palmer ausführlicher vor etwa zwei Jahren in den „Recensionen über bildende Kunst" und in der Nationalzeitung geschrieben; er bittet die Leser, welchen jene Aufsätze gleichfalls zu Gesicht gekommen, um Verzeihung, wenn er jetzt nach Form und Inhalt kaum mehr als damals zu geben weiß. Seine Quellen bilden die Photographien nach Palmer's Werken, und der biographische Artikel in der American Cyclopaedia, wozu ihm nur noch ein Brief des Künstlers einige ergänzende Notizen gegeben hat.

Stande eines Arbeiters und Handwerkers emporgeschwungen, wie es so viele von Amerika's bedeutendsten Staatsmänner oder Feldherren gethan haben, hat sich nach und nach mühsam seinen Weg gebahnt, und verdankt der eigenen Kraft und Tüchtigkeit Alles, was er erlangt hat. Palmer ist den 2. April 1817 zu Pompey im Staate Onondaga geboren, lernte das Handwerk eines Schreiners und Zimmermanns und betrieb dies zu Utica bis zum Alter von neunundzwanzig Jahren. Schon früh hatte er während dieser Thätigkeit erfindenden Sinn und geschickte Hand in Holzschnitzereien gezeigt; als ihm aber einmal eine Kamee mit einem Bildnißkopf in die Hand fiel, erregte diese Arbeit in solchem Grade sein Interesse, daß er mit den einfachsten Mitteln Aehnliches zu versuchen begann und in seinen kurz gemessenen Mußestunden, ohne jede Anleitung, mit einer Feile das Bildniß seiner Gattin aus einer Muschelschale schnitt. Kunstfreunde ermunterten ihn, in dieser Arbeit fortzufahren, er widmete sich nun gänzlich mit Beifall und Erfolg der Steinschneidekunst, und betrieb diese in Albany, wo er seinen Wohnsitz aufschlug. Doch vertrugen seine Augen diese Beschäftigung nicht, und so fühlte er sich veranlaßt, zuerst im Alter von fünfunddreißig Jahren sich als Bildhauer zu versuchen. Er arbeitete eine Marmorbüste, die er nach einem seiner Kinder modellirte und unter der Benennung „Infant Ceres" in der Zeichenakademie zu New-York ausstellte. Das frische und anmuthige Lebensgefühl in diesem Kopfe, mit seltener Feinheit und Meisterschaft der Technik verbunden, entschied seinen künstlerischen Ruf.

Seit 1852 ist er als Bildhauer thätig. Er schuf zahlreiche Porträtbüsten, denn diese Arbeiten sind es, auf welche der Künstler zunächst um des äußeren Lohnes willen angewiesen ist, er gab aber auch selbständigen künstlerischen Ideen in Büsten, Statuen, Reliefs Gestalt. Es war ein überraschender Eindruck, als uns zum ersten Mal vergönnt war, eine Folge von Photographien nach Palmer's Arbeiten zu sehen, eine ganz neue Welt scheint sich hier der künstlerischen Empfindung zu öffnen, eine durchaus eigenthümliche Natur spricht sich in ihnen aus, sowohl in der Wahl des Stoffes, wie in der Auffassung und Behandlung. Das Werk, welches wir in trefflichem Kupferstich bringen, ist für seine Richtung bezeichnend. „Morgenstern" hat Palmer diesen Kopf genannt, welcher das Gegenstück zu einem anderen Medaillon „Abendstern" bildet. Es sind nur zwei Profilköpfe, unter denen Fittige haften. Mit vollem Flügelschlage schwebt der Abendstern herab, schwermüthig senkt sich das Augenlid, eine Locke des sanft fließenden Haares hängt in die Stirn hinein, ein träumerisches Lächeln gleitet durch die Züge, über welche Sehnsucht nach Ruhe ausgegossen ist. Der „Morgenstern" dagegen strebt kühn und frei in die Luft hinaus, gerad'aus ist sein Lauf in unendliche Fernen gerichtet, leicht weht das Haar zurück, wie athmend öffnen sich die Lippen; Frische, Heiterkeit und Klarheit strahlen von dem Antlitz aus. Was der Künstler hier gegeben hat, scheint sich nur schwer in die Grenzen und unter die Gesetze der Plastik zu fügen. Das Mittel, durch welches die Kunst des Bildhauers sich äußert, ist die ganze menschliche Gestalt. Er dämpft sogar den Ausdruck des Kopfes, um den gesammten Körper und sein innewohnendes Leben desto wirksamer hervortreten zu lassen. Palmer dagegen giebt hier nur eine Abbreviatur der Gestalt, und während keine Kunst mehr als die des Bildners genöthigt scheint, sich an die Erscheinung, wie sie die Natur schafft, zu halten, stellt er ein ganz phantastisches Wesen vor uns hin. Nichts scheint der plastischen Kunst ferner zu liegen, als die Darstellung flockiger Wolken, er aber läßt die Köpfe aus solchen hervorschauen; nichts scheint der Sculptur und ihrer Mittel so zu spotten als die Flamme, Palmer aber läßt sie über dem Haupte des Morgensterns zucken. Das, was der Malerei allein aufbehalten scheint, das Leben der Seele darzustellen, setzt Palmer der Bildhauerkunst zum Ziel; die feinsten Regungen innerer Empfindung läßt er um die anmuthigen Lippen

spielen, aus dem beschatteten Auge und der klaren Stirn reden, er geht darin bis an die Grenze des Möglichen, aber ohne sie zu überschreiten, ohne jemals in das Süßliche und Sentimentale zu verfallen, wie nahe eine solche Gefahr auch liegen könnte. Eine seltene Herrschaft über die Technik offenbart sich zugleich, man sieht deutlich, daß Palmer nicht umsonst die Hand an den zartesten Arbeiten der Steinschneidekunst geübt hat. Unvergleichlich sind die Fittige, ist namentlich das weiche, zarte Haar gearbeitet, ohne eine Spur von Konventionellem, zwar ganz anders als die Plastik des Alterthums es zu thun pflegt, doch nichts desto weniger mit feinster Beobachtung der Natur.

Diese Medaillons, wenn man sie ästhetisch klassificiren will, sind unter die Rubrik „Allegorie" zu setzen, und unter diese gehören Palmer's Arbeiten idealen Inhalts größtentheils. Für solche sind unsere Bildhauer oft um den Stoff verlegen, es befriedigt sie nicht, stets die Gestalten der griechischen Götterwelt zu wiederholen, ihnen scheint dies oft nur ein künstliches Zurückversetzen in ein entschwundenes Reich der Phantasie und ihren Schöpfungen dieser Gattung sehen sie nur zu häufig kein lebendiges Verständniß des Volkes entgegenkommen. In solche Verlegenheit kommt Palmer nicht, indem er seine Allegorien hervorbringt. Aber keine leeren und kalten Personifikationen abstrakter Begriffe, dem Verstand ein müßiges Spiel, sind diese, sondern meist bestimmte, einfache Empfindungen der Seele, die er zur persönlichen, menschlichen Gestalt werden und so ein überzeugendes Leben gewinnen läßt. Seine Büste „Resignation" ist ein edles, jugendschönes Weib, aus deren melancholischem Antlitz deutlich die schwer errungene Haltung bei innerem Leiden spricht: „Gewissensbiß" ist eine halb vom Lager aufgerichtete Frauengestalt, aus welcher die tiefste Zerknirschung mit großartiger Leidenschaft redet. Ein andres Relief, „der Glaube", zeigt eine jungfräuliche Erscheinung die vor dem Kreuze steht, das seelenvolle Antlitz wie die ganze Gestalt völlig vom Ausdruck tiefer religiöser Ueberzeugung und begeisterter Andacht durchdrungen. Die Büste „Frühling" zeigt ein holdes Mädchen, das der wahre Typus jugendlicher Heiterkeit und kaum noch aufgeblühter Schönheit ist. Stiller, milder Friede ist über das Antlitz des „Schlafes" ergossen, ein Profilkopf, den, in anmuthigster Naivetät und doch ohne den stilvollen Adel zu verletzen, ein einfaches Nachthäubchen deckt. Was hier der Künstler will, ist jedem verständlich. Wer auch die Benennungen nicht kennt, welche er diesen Arbeiten gegeben, vermöchte dennoch keine andern Namen als diese zu finden. Das gilt auch vom „Gefesselten Frieden", einer geflügelten Frauengestalt von edelster, unverhüllter Schönheit, die, an einen Baumstamm gefesselt, tief leidend doch voll Hoffnung und innerer Erhebung in die Ferne schaut, ein Bild, welches Palmer vor wenigen Jahren aus den Schicksalen seines Vaterlandes schöpfte. Kein Motiv scheint so sehr über die Möglichkeit plastischer Ausprägung hinauszugehen als „Spirit's flight" der Geist, der dem Körper entflieht, doch auch diese Aufgabe hat Palmer mit feinem Sinn und sicherem Stilgefühl gelöst. Sein Reliefmedaillon zeigt eine Gestalt, die, von Schmetterlingsflügeln getragen, aufschwebt, leicht, von jedem irdischen Gewicht befreit. Der Körper schimmert nur ganz zart unter dem schleierartigen Gewande, das ihn umhüllt, hindurch und scheint sich fast zu verflüchtigen. Die entschieden porträtartige Bildung der Züge beweist, daß ein bestimmter Abschied vom Leben gemeint ist. Männern, die auf diesem oder jenem Gebiet des Lebens wirkend und handelnd aufgetreten sind, mag man andere Monumente setzen, für eine weibliche Verstorbene aber kann man sich kaum einen gleich anmuthigen und poetischen Schmuck des Grabes denken.

Für diese idealen Schöpfungen hat Palmer meist ganz sachgemäß die Form der Büste oder noch häufiger des Reliefs gewählt. Nur die „schlafende Peri," in halber Figur, mit verklärten Zügen, und höchst anmuthig in ihre Fittige hineingebettet, bietet ein Beispiel dafür, daß ein phantastischer Vorwurf in einem Rundbild dargestellt ist. Für Arbeiten dieser

Art nimmt der Künstler sich gewöhnlich andere Motive. Er greift in die Wirklichkeit, in das Leben, und es ist namentlich das charakteristisch-amerikanische Leben in seinen ursprünglichsten Formen, welches ihm Stoffe gewährt. Da finden wir den „Häuptling im Hinterhalt“, eine elastische Indianergestalt, hinter dem Baumstamm lauernd, ganz und gar Anspannung, und jeden Moment zum Aufspringen bereit, ferner „die weiße Gefangene“, ein schönes junges Mädchen, nackt an den Baumstamm gefesselt, mit einem Ausdruck, in welchem das Gefühl der Scham mit der schreckensvollen Erwartung des Looses, das ihr von den Wilden droht, vereint ist. Diese Statue soll der Arbeit nach zu Palmer's bedeutendsten Leistungen gehören. Anmuthige Genrestücke sind „die Auswandererskinder“, das „kleine Bauermädchen“, mit leichtem Röckchen angethan, ein leeres Vogelnest in den Händen, das es mit kindlicher Betrübniß beschaut. Dann jenes holdselige Bild voll Innigkeit und Unschuld: „Now I lay me down to sleep“ — „Jetzt leg ich mich zur Ruh“ — ein kleines Mädchen, das, die Hand auf die Brust gekreuzt, beim Nachtgebet kniet. Unerschöpflich ist Palmer, wenn er uns das Kinderleben aufschließt, das er in immer neuen Situationen, ja bis in die feinsten Regungen des Gemüthes hinein belauscht. Wenige Arbeiten der modernen Genreplastik möchten neben einem seiner letzten Werke „Good morning!“ bestehen. Kopf und Arm eines Knaben blicken aus einem Vorhang heraus, dessen schwere Falten, von der Hand zusammengerafft, den übrigen Körper verbergen. Vom Schlaf sind die Augen des Kleinen noch gedunsen, ist das Haar, welches das liebe Gesichtchen umflattert, noch verwirrt. Ohne eigentlich zu lächeln ist das Köpfchen ganz von Heiterkeit umstrahlt, lauscht so sinnig und doch echt kindlich hervor, und ruft uns neckisch und herzig seinen Morgengruß zu.

Legt man aber die strengen Gesetze der plastischen Kunst als Maßstab an, so scheint gerade gegen dies letzte Werk sich manche Einwendung aufzudrängen. Durch den Hintergrund, welchen der Vorhang bildet, ist es an eine Fläche geheftet und schwankt so zwischen Rundwerk und Relief; das Motiv scheint überhaupt ein solches, welches nur die Malerei verwerthen kann. Kein in antiken Studien aufgewachsener Bildhauer wäre darauf gekommen. Daß Palmer diesen Bildungsgang nicht durchgemacht, ist auch noch bei andern Gelegenheiten zu bemerken, wenn er bei der Bildung mancher Formen und Theile des Körpers sich zu genau an die einzelne Gestalt, die er vor Augen hatte, hält, wenn er oft bei Reliefdarstellungen den Raum nicht gleichmäßig genug füllt. Mögen wir das aber auch einsehen, wir können es doch nicht bedauern, daß Palmer gerade solchen Entwicklungsgang nahm. Originell in der Wahl seiner Stoffe und der Art, wie er sie angreift, originell in Geist und Erfindung wie in der Technik, läßt er uns ahnen, welche neuen künstlerischen Elemente uns immer mehr und mehr das Leben Amerika's zuführen wird. Denn daß hier, wo das moderne Leben so bedeutende und großartige Formen angenommen hat, auch der Kunst ein neuer Aufschwung und eine wahrhaft moderne Entfaltung bevorstehen — wer mag das noch bezweifeln?

Amerika hat auch noch manche andere bedeutende Bildhauer hervorgebracht, diese aber schlossen sich meist den herrschenden Kunstrichtungen Europas an, gingen nach Rom, um hier eine neue Heimath für ihr Lernen und Schaffen zu finden. Palmer dagegen ist nie über den heimischen Kontinent hinausgekommen. Was er früher nicht konnte, will er jetzt nicht mehr. Er zieht es vor, den Sommer auf seiner Farm Lincolnwood am Rhein Amerika's, dem Hudson hinzubringen, wo er auf die Bestellung des eigenen Bodens Acht hat und im unmittelbaren Verkehr mit der Natur die Erfrischung für seine Arbeit in der Bildhauerwerkstatt findet, die ihn Winters dann zu Albany erwartet. Wer wird ihm nicht Recht geben, wenn er auf diese Weise dasjenige, was Goethe „Höchstes Glück der Erdenkinder“ nennt, die Persönlichkeit, am sichersten festhält und ausbildet. Zum Besten und Letzten, was der Heutige von den Griechen zu lernen hat, wird Palmer schon durch die glückliche Richtung des eigenen

W Unger sculpsit.

Der Morgen.

Relief von D. Erastus Palmer.

 Druck von F.A. Brockhaus in Leipzig. Verlag von E.A. Seemann in Leipzig.

Genius geführt, auf das unablässige Anschauen der Natur, das fortwährende Schöpfen aus ihr, die „jugendlich immer, in immer veränderter Schöne" züchtig das alte Gesetz wahrt und an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter nährt.

Alfred Woltmann.

Städtebilder.

I.

Danzig.

Von **M. N.**

Mit Abbildungen im Text und einer Radirung.

(Schluß.)

Mächtig wuchsen die Kräfte der Stadt; um 1450 etwa zählte die Rechtstadt allein gegen 50,000 Bewohner, und ihr Handelsgut betrug 1446 1,282,464 Mark, d. h. fast 4 Mill. Thlr., in 40 Jahren (seit 1406) hatte es sich verfünffacht. Schwere politische Zeiten waren überstanden mit ihren Kosten, Verwüstungen, Handelssperren, Seeräuberei u. s. w., schlimme Naturereignisse überwunden, Feuer, Pest und jene strenge Winter von 1423 und 1426, welche die Meeresflut zur Schlittenbahn ebneten bis Lübeck, ja bis Dänemark hinüber. Trotz alledem fühlte die Stadt sich so zuversichtlich im Gedeihen, daß sie die große Zahl der Kirchen und besonders die vorgeführten drei Hauptwerke der Architektur fast ununterbrochen aufführen ließ. Solch eine Kommunalkraft ließ sich die zunehmenden willkürlichen Eingriffe des Ritterordens in ihre Handelsentwickelung, dann seine Münzverschlechterungen, seine blutige Tyrannei gegen Häupter der Stadt, wie den oben erwähnten Letzkau, nicht lange gefallen. Drei und vierzig preußische Städte vereinigten sich 1440 in Marienwerder zu einem Bunde, 1454—66 zerriß der dreizehnjährige Krieg derselben die Fesseln des verhaßten Ordens, und unter polnischer Oberhoheit erstrebte man eine freistädtische Entfaltung.

Dies Streben blieb leider vielfach resultatlos. Die Stadt seufzte bald unter hohen und willkürlich eingezogenen Tributforderungen der polnischen Krone. 1494 zogen die schweren Raubzeiten der Brüder Matern herauf; wie schwach erwies sich Polens Schutz! Bald erregten die großen Ideen der Neuzeit, besonders der Reformation, auch hier Geist und Masse. Geistliche beider Kirchen mit ihrem Anhange stritten Jahrzehnte lang gegen einander, das Volk stand auf und forderte materielle Vortheile aus der neuen Freiheit. Mit ihm einigte man sich; der Protestantismus aber gewann trotz Polen's Gegenagitationen fast alle Kirchen Danzig's bis heute für sich. Gleichzeitig mußte sich die Stadt als Hansaglied bei der Befreiung Schwedens von Christian II. betheiligen. Im Jahre 1577 belagerte und beschoß nach großen Verwüstungen des Landes Stephan Bathory die Stadt, die Anerkennung seiner Wahl in Polen nach dem Aussterben der Jagellonen von ihr zu erzwingen. Hungersnoth, Pest und Feuer fehlten nicht. Das Gefährlichste endlich war, daß die Hansa an den alten Formen und Stätten des Handels immer noch festklebte, während die Reiche des Nordens, besonders England, sich davon emanzipirten, und die gewaltigen Entdeckungen der Portugiesen und Spanier neue Welten und ungeahnten Gewinn dem Handel erschlossen. Bewunderung

verdient, daß Danzig trotz alledem viele der obenerwähnten Kunstwerke gerade seit 1470 vollendete, besserte, erneute; freilich die Zeichen des Verfalls tragen sie an der Stirn, das Gute an ihnen ist nur technisch tüchtige Nachahmung, die wohl in allen drei bildenden Künsten das Beiwerk und äußerlich auch das Hauptwerk zu gestalten weiß; doch der belebende Hauch des idealen Strebens fehlt. Er fehlt selbst dem jüngsten Gericht Möller's im Artushof (s. oben), noch mehr der Taufe in St. Marien, und doch galten diese als Meisterwerke flandrischer Kunst! Aber der Handel der Stadt, ihr Lebensquell, nahm seit 70 Jahren aus obigen Ursachen fühlbar ab, wenn auch um 1564 jährlich noch gegen 600 größere Kauffahrteischiffe aus ganz Nordeuropa hier ihre heimischen Erzeugnisse gegen einander, oder für Getreide, Holz, Bernstein u. a. eintauschten.

Da brachte ein politischer Aufstand plötzlich neues fruchtbares Leben in den Handel und allgemein in fast alle Zweige der nordischen Kulturwelt, das war der Abfall der Niederlande von Spanien und ihr Kampf gegen Philipp II. Viele reiche, handelskundige Niederländer siedelten über in die Hansastädte und gestalteten deren Verkehr zeitgemäß um. Statt der gewaltigen Zwischenmärkte für die Waaren Nord- und Südeuropa's in Flandern (Brügge u. a.) brachten nun direkt die Hansaschiffe, Danziger darunter seit 1566, auf Spaniens Bitten nach dessen Häfen die nordischen Waaren. 1587 raubte Spanien treulos alle diese Schiffe in spanischen Häfen für die Armada. Aber das schreckte nicht ab, 1595 luden schon ganz alltäglich Danziger Schiffe in Brasilien Zucker gegen Korn um. — Italien tauschte bisher unter alter Vermittelung der süddeutschen Städte, seine Waaren in Brügge gegen die hanseatischen des Nordens, in Brügge auch besaß es bekanntlich die Kommanditen seiner großen Bankhäuser. Jetzt zerriß das alte Handelsband, und zwiefach, weil fast alle die kleinen, meist elenden Gebieter des damaligen Italien dem Einflusse Spanien's sklavisch sich beugten. Dieses für sich, die spanischen Statthalter in Neapel, Sicilien, Lombardei für sich und ihren König sogen das Land aus und ruinirten es durch ihre eigenen Banditenrotten. Unglückliche Naturereignisse kamen hinzu; sodaß in Toskana und Venedig, wo man allein helfen wollte, nach der Mißernte von 1588—90 eine schreckliche Hungersnoth Hilfe von Außen nöthig machte. Da rief der ausgezeichnete Herrscher Toskana's, Fernando von Medicis, der frühere Kardinal, indem er Spanien offen zu trotzen wagte, 1589 von England, Holland, Lübeck und Danzig, wo seit 1583 schon italische Schiffe verkehrten, Hilfe herbei. Und so erblühte von 1553 (resp. 1589) bis 1620, wo allmählich das als selbständig anerkannte Holland alle diese Konkurrenz besiegte, ein reger direkter Handelsverkehr zwischen Danzig und Italien, der u. a. eine zweite, ganz neue Kunstperiode für die Stadt begründete.

Danziger Schiffe brachten 1591 zuerst Getreide nach Livorno; mit der zweiten Hälfte ihrer Ladung segelten sie zum Kirchenstaate, wo die Hungersnoth eine schreckliche Höhe erreicht hatte. Die Ketzer begrüßte man deshalb als Gottgesandte, und Gregor XIV. schenkte dem ersten Boten ihrer Ankunft 1000 Goldstücke. Abgesandte Toskana's und des Papstes bemühten sich in Danzig sofort, ein für dieses äußerst günstiges Handelsbündniß zu schließen; der direkte Handel zwischen Italien und der fernen Ostseestadt wurde überaus rege, besonders verkehrte man in Toskana (Livorno, Florenz), Kirchenstaat (Civitavecchia, Rom), Venedig (nebst seiner Kolonie Kandia), dann auch in Genua, Neapel, und Sicilien.

Die großen Danziger Patrizierfamilien erfreuten sich hier des höchsten Ansehens und unerhörter Toleranz; öfter treffen wir ihre Häupter, ihre Söhne in den auserlesensten Kreisen, und Glieder des italischen Adels andererseits, die reichsten Kaufhäuser besuchen Danzig wieder und wieder, ja siedeln völlig über. Oft begleiten reiche junge Patrizier Danzigs die Handelsschiffe, um Italien allseitig kennen zu lernen, sie besuchen hier die Hochschulen, neben ihnen

die vom Rathe reichlichst stipendiirten Unbemittelteren, ja bilden sich — sogar vom Rathe der Stadt dazu gesandt — bei einzelnen der italischen Staaten diplomatisch aus u. s. w. So ergoß sich durch die manigfachsten Kanäle ein fruchtreicher Strom italischer Hochkultur der Politik, Wissenschaft und Kunst in die dafür reich empfängliche Handelsstadt.

Architekten aus Danzig verweilten besonders in den lombardischen Städten, dann in Florenz und Rom. 1605 sendet der Rath den jungen Baukünstler Johann Losius nach Padua und Florenz, dann in die Niederlande, überall unterstützte er ihn auf das Reichste. Als er gleich nach seiner Heimkehr starb, schickte er 1614 sofort statt seiner den Architekten Peter Petri nach Florenz. Wem es nicht so glückte, der schloß sich den Kornschiffen an auf ihrer Fahrt in das kunstgesegnete Land. So begab sich der Maler A. Möller aus Königsberg, der in Danzig seit 1597 vielfach thätig war (s. oben), von hier nach Venedig; nicht minder bildeten dessen Stadtgenossen von dem Block, die ebendamals hier in allen bildenden Künsten wirkten und der für die Festungs-Wasserbauten engagirte Architekt W. Clemens sich unmittelbar in Italien aus, wie ihre Werke, des letzteren Unterschrift Gualthero unter anderem beweisen. Und die großen Danziger Kaufherren, welche hauptsächlich die Fahrten nach Italien in's Werk setzten, Barth, Schachmann und der 1593 vom Papst Clemens VIII. zum goldenen Ritter ernannte J. Speimann galten allgemein in der preußischen Heimat als Mittelpunkt der Kunstkenntniß und Kunstförderung. Mehr als die Niederländer daher, welche hier seit dem Ende des 16. Jahrhunderts zahlreich in allen Kunstzweigen Beschäftigung fanden und zum Theil Tüchtiges, ja Vortreffliches leisteten, so A. von Obbergen, Vredemann de Vries (s. oben), mehr, als die allgemeine damals der Kunst günstige Zeitrichtung erzeugte gerade jener direkte Verkehr zwischen Danzig und Italien, bis in's Detail nachweisbar, in Danzig die Blüthe italischer Kunst.

Kein Danziger Kunstwerk bleibt seitdem unbelebt, unverschönt von ihrem klassischen Hauche. Selbst die Wasserbau-Entwürfe des Clemens sendet der Rath seinem Stipendiaten Losius 1600, damit dieser die Gutachten berühmter Architekten in Padua und Florenz darüber einholen und sie mit einem Theile seines Rathsgeldes honorire. Am Westende der Langgasse erbaute Abraham v. d. Block nach Beseitigung des gothischen Eingangs 1612 das heutige Lang-Gasser-Thor in Renaissance, ebenso derselbe Künstler ein Marmor-Grabmal für die Familie Bahr, die Schwiegereltern Speimann's, 1614 in St. Marien, aber der neue Stil schien den Kirchenvorstehern so katholisch, daß sie bis 1620 die Aufstellung weigerten. Aus dieser Zeit stammen auch die Darstellungen Möller's in dieser Kirche, die innere Dekorirung des Rathhauses und Artushofes, von denen oben geredet worden, das imposante Zeughaus von 1605 auf dem Kohlenmarkte, in Ziegelrohbau, verziert mit einer reichen Zahl eingelegter Sandsteinornamente, Trophäen und Bildsäulen, charakteristisch durch seine vier Spitzgiebel neben einander auf der Façade, die sich organisch an die vier Dächer des langen Hauses anschließen.

Vor Allem aber blieb es nun nicht beim Schmuck öffentlicher Werke, sondern in reichster Fülle ergoß die Kunst sich auch über die tausende der Privathäuser in den angesehenen Theilen der Stadt. Auch hier ging Speimann, jener angesehenste Kaufherr der Italienfahrer, leuchtend voran. Im Jahre 1609 ließ er sich die ganze Sandsteinfaçade seines Hauses aus Italien senden, und seitdem strahlt nun das Gebäude (das heutige Steffen'sche) in seiner sichern Anordnung der dorischen und korinthischen Pilaster als Längentheiler, der Gesimse und Friese als Breitentheiler, das Ganze sehr reich und doch nicht zu reich geziert mit Medaillons, Köpfen, Reliefs, Bildsäulen allegorischen oder altgeschichtlichen Inhalts. Es ist unter allen Privathäusern der Stadt weitaus das schönste, es prangt, selbst neben den machtvollen öffentlichen Bauten am langen Markte glänzend vor, und jeder Dan-

ziger ist stolz auf dies Kleinod (s. die Radirung in Heft 10). Seit seiner Errichtung vornehmlich ging in den Herzen der alten Patrizier die Sonne italischer Kunst mit voller Wärme auf; nun begriff man, begeisterte man sich für die schöne Gestaltung des Lebens, nun verschrieb man Künstler aus dem Süden oder machte reiche Bestellungen bei ihnen, oder beschäftigte jahrelang die von Renaissance durchdrungenen heimischen Künstler; mit Wetteifer strebte man nach dem neuen und so edeln Ziele des gesammelten Reichthums. Mit Gemälden und Bildwerken schmückten sich die Wände und Decken im Innern der Häuser, ja selbst die alten kahlen Giebel erhalten den fremden Schmuck. Wer aber konnte, errichtete sich ein neues Haus und die Backsteine bekleidete er mit Granit- und Sandsteinplatten, verschönt von dem Meißel der Renaissance. So ergoß sich über Danzig der Reichthum der Kunst, den ich am Anfange pries, und die Kunst blieb nicht jene herbe, kalte der früheren Hansazeit, dem strengen Nordwind gleich, sondern weich und von milder Schönheit wurde sie vor dem Hauche Italiens eine Stadt der Renaissance, wie der Anfang sie schildert. Wenig im Allgemeinen haben hiervon die späteren Jahrhunderte, selbst die sonst in Deutschland so siegreiche Zopfzeit, in den besseren Theilen der Stadt geändert; daher erstaunt man fast, z. B. auf Langgarten das umfangreiche Kommandanturgebäude in üppigstem Rokoko anzutreffen, das Werk eines Italieners von 1750. Durch Feuer freilich, Verarmung der Patrizierfamilien und die zum Theil furchtbar harten, wechselvollen Schicksale der Stadt seit 1610 ist viel der alten Pracht zerstört, verfallen, und die trockene Rechenseele oder kalte Spekulation der Gegenwart erbaute zahlreiche, zierlos kahle Wandflächen, ja zerschlug erbarmungslos so manche kostbare Steinarbeit einer gebildeteren Zeit. Aber die Freude an der Kunst und ihrer Förderung blieb im Allgemeinen doch lebendig in den Nachkommen jener großen Kaufherren und ihrer Zeitgenossen; Rath und Bürger, Einzelne und Vereine, Künstler und Nichtkünstler streben — vor vielen und größeren Städten darin hoch ausgezeichnet — die neuen Schöpfungen wahrer Kunst allseitig zu unterstützen, die alten überlieferten Werke dankbar, pietätvoll bewundernd zu erhalten. So blieb der Kunstruhm des alten Danzig ungemindert. Und oft noch, wenn wir an lauen Sommerabenden vom Spaziergange heimkehrend in die Langgasse traten, blieben wir voll Staunen stehen; denn der Mond beleuchtete mild einigend vom stolzen Rathhausthurme herüber alle die schönen Façaden und Giebel, und das zauberhafte Bild umrahmte dicht vor uns das Renaissancethor der Straße. Es war, als müßte im Augenblick eine italische Zither und Sang am nächsten Balkon erklingen.

Hannibal.

Statue von **Vincenz Pilz.**

Mit Abbildung.

Befreiung vom fremden Joch, Vertheidigung des Heimathlandes, Schutz und Verbreitung der Kultur, und Aufrechthaltung des Rechtszustandes — darin liegt die sittliche Berechtigung zum Kriege. Nur diejenigen Kriegesthaten, welche einer solchen Ursache entsprungen sind, verdienen die Unsterblichkeit im Andenken der Nationen, und gebrandmarkt statt verherrlicht sollten die Heeresfürsten und Führer werden, die um eines anderen Motives willen Länder verwüsten und ihre Mitmenschen schlachten. Nur kriegerischen Erinnerungen

Hannibal.

Nach dem Originalmodell von Vincenz Pilz, für das k. k. Arsenal in Wien, gezeichnet von A. Eisenmenger.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

von kulturgeschichtlichem Werthe kann sich die Kunst mit Aussicht auf Dauer zur monumentalen Darstellung bemächtigen. Bekanntlich verfaßten Rahl und Hansen nach dem an die Spitze gestellten Programm ihren Plan für die Ausschmückung des Waffenmuseums im Wiener Arsenale. Die neuere Kunstgeschichte erzählt, wie sie damit verunglückt sind.

Im Einklange mit dem Gemälde-Cyklus, der für die Ruhmeshalle bestimmt war, und der Oesterreich's glorreiche Vergangenheit von seiner Gründung bis an die Grenze der Gegenwart herauf in großen geschichtlichen Zügen zusammenfaßte, beabsichtigten die Meister, in den sechs Nischen des Stiegenhauses die Bildsäulen jener Helden aus dem Alterthume aufzustellen, deren leuchtende Kriegsthaten im Dienste einer großen Idee für alle nachwachsenden Menschengeschlechter ein Vorbild der Begeisterung und der Nacheiferung gewesen sind. Cyrus und Miltiades, Leonidas, Alexander, Hannibal und Konstantin.

Nach der Verwerfung des ursprünglichen Plans wurden zwei dieser Feldherren, Alexander und Hannibal, in den Plan zur Ausschmückung des Treppenhauses aufgenommen, dessen Wände und Decke Rahl's Fresken tragen. Eine dieser Gestalten, welche die beigegebene Abbildung zeigt, hat nach Rahl's Entwurf der Wiener Bildhauer Vincenz Pilz modellirt.

Die Idee jedoch, daß man durch die große Schule des Alterthums zur österreichischen Ruhmeshalle gelangen sollte, fand keinen Anklang.

Der Vorschlag, in den Nischen Darstellungen der verschiedenen Zweige der technischen Artillerie aufzustellen, war dem Artillerie-Komité viel handsamer. Längere Zeit schwebten Alexander und Hannibal in Gefahr, von irgend einem manipulirenden Kanonier verdrängt zu werden. Neuestens gewinnt die Hoffnung wieder an Kraft, es werde doch noch zur Ausführung der Statuen antiker Feldherren kommen.

Hannibal ist als ernster, schon älterer Mann aufgefaßt, obgleich er erst 29 Jahre zählte, da er mit jenem größtentheils selbstgeschaffenen Heere von Kartagena aufbrach, um mit unbeschreiblichen Anstrengungen, unter täglichen Kämpfen die Pyrenäen und dann die Alpen südlich vom Monte Viso zu übersteigen und die verhaßte Republik, die seiner Vaterstadt den Untergang drohte, im eigenen Lande zu vernichten. Wer immer zurückblickt in die Zeiten der Vergangenheit, folgt den Zügen dieses wie Saul aus dem Kriegsvolke hervorragenden Mannes mit Bewunderung, dessen Kopf das einzige Arsenal war, daß ihm die Waffen bot, die auserlesenen und überlegenen Heere Roms an der Trebia, am trasimenischen See und bei Cannä bis zur Vertilgung zu schlagen, und ohne Hilfe und Unterstützung, ungebeugt von harten Schicksalsschlägen durch 16 Jahre der Schrecken Rom's zu sein. Kartago versagte dem Helden nach der großen Schlacht bei Cannä die erbetene nachdrückliche Unterstützung mit der „halb läppischen, halb tückischen Antwort", daß er ja keine Hilfe bedürfe, wofern er wirklich Sieger sei, und vergeudete seine Heere nutzlos in Sizilien, Sardinien und Spanien. Schwach geworden durch seine Siege, kann Hannibal allein sein großes Ziel nicht mehr verfolgen. Philipp von Mazedonien bricht das Wort. Hasdrubal und Mago, seine Brüder, erscheinen zu spät nacheinander in Ober-Italien, um ehrenvoll zu fallen. Zurückberufen endlich, muß er mit Thränen im Auge Italien verlassen, um gegen den jüngeren Scipio in der Schlacht bei Zama 202 zu unterliegen. Nach erlangtem harten Frieden wirkt er als Staatsmann segensreich für sein Vaterland. Aber Rom duldet nicht, daß seine niedergeworfene Nebenbuhlerin durch eine weise Politik wieder erstarke. Hannibal muß flüchten. Ohne Rast verfolgt den Geächteten der unversöhnliche Haß Rom's überallhin, bis ihn beim König Prusias von Bythinien, in einem Alter von 63 Jahren, Gift vor römischer Gefangenschaft und einem schimpflichen Tode bewahrt.

Verdient ein solch thatkräftiger, von einer erhabenen Idee geleiteter, auch von den schwersten Schicksalsschlägen unbesiegt gebliebener Charakter nicht unsterblich zu sein im Andenken der Nationen?

Julius Braun vergleicht in seinen historischen Landschaften Hannibal mit Alexander, und meint, daß bei ersterem das eigene Selbst ganz zurücktrete. „Was er gethan, geschah aus Liebe zu seiner Vaterstadt Kartago, deren Triumph über Rom sein einziger Lebensgedanke blieb. Ein Gedanke von mehr moralischem Werth, als das Ringen Alexander's nach dem Endziel der — Selbstvergötterung."

Wohl hat Hannibal Italien menschenleer gemacht und dort nichts hinterlassen, als rauchende Trümmer. Aber hätte das krämerhafte Kartago den Bitten seines Helden entsprochen, so wäre die junge Weltherrscherin in der Wiege erdrückt worden.

Unser von Eisenmenger gezeichneter Holzschnitt zeigt, wie sehr Vincenz Pilz in seiner Statue den Charakter des Erstlingswurfes der „Löwenbrut" Hamilkar's getroffen hat. Der freistehende, mit den rechten Fuße vorschreitende Hannibal ist nach Barbarenart gekleidet. Ein Schuppenpanzer bedeckt seine mächtige Brust. Der kurze Kriegsmantel wird von der linken, eine Rolle haltenden Hand, um den Schwertgriff herum an die linke Hüfte heraufgezogen. Nach der energischen Bewegung der rechten Hand und der Haltung des scharf individualisirten, von einem antiken Helm mit zweigetheiltem, auf den Rücken hinabfallendem Kamm bedeckten Kopfe zu schließen, scheint sich der Künstler den Heerführer eben anlangend auf dem Höhenkamm der Alpen gedacht zu haben, wie er, das schöne Italien zu seinen Füßen gewahrend, dasselbe dem verzagenden Afrikanerheere als Preis seiner Mühen zeigt.

Das Hannibalstandbild ist ganz eigenartig, vollständig und mangellos, ohne jede Reminiscenz an ein Muster der alten oder neuen Zeit, aus der Idee hervorgegangen, in welche sich der Künstler schaffensbegierig versenkt hat. Wie natürlich bewegt sich die Figur und wie großartig ist ihr Pathos. Der Kopf ist so vollkommen charaktertreu ausgebildet, daß er für Hannibaldarstellungen so typisch werden könnte, wie die Götter- und Heroenbilder der Antike. Im Gewand ist jener scharfe Zug zu erkennen, welchen Rahl als eine besondere Schönheit der klassischen Gewandbehandlung seinen Schülern zu bezeichnen pflegte.

Vincenz Pilz erblickte 1819 zu Warnsdorf in Böhmen das Licht der Welt, und widmete in seiner Jugend sich eifrig den humanistischen Studien, denen er bis zur Vollendung der philosophischen Semester treu blieb. Bis dahin wurde dem künstlerischen Drange nur eine Nebenrolle gestattet. Als dieser aber mit unabweisbarer Macht hervortrat, folgte Pilz seinem Gebote, begehrte und fand 1837 Aufnahme an der Wiener Kunstakademie, und zwar in der Malerschule, da in der Bildhauerei kein Platz mehr für ihn war. Die religiöse Kunst war es vorerst, die den jungen Künstler an sich zog. Sein Cyklus von Zeichnungen „das Weihnachtsfest" und „der Gang nach Golgatha" sowie seine „Schlacht am Marchfelde" galten mit Recht für Meilensteine eines hervorragenden Talentes. In der Bildhauerschule zeichnete er sich durch seinen „David und Abigail" dann die „Wiederberufung des Cincinatus zur Diktatur" aus. Die erste Gruppe verschaffte ihm den Reichel'schen, die letzte den Hofpreis, und damit endlich 1849 die Reise nach Italien, wo er als kaiserlicher Pensionär, von 1850 bis 1855 mit der ihm eigenen Rastlosigkeit seine Studien betrieb. Die Statue „Ulrichs von Lichtenstein", ein großes, unzählige Male kopirtes Basrelief. „Die heil. drei Könige" und der Hausaltar der Kaiserin von Oesterreich, nach einer Zeichnung von H. Schmidt in Marmor ausgeführt, stammen aus dieser Zeit. Nach seiner Heimkehr entstanden der Reihe nach ein großes Marmorrelief, „die Kreuzabnahme", in der Hauskapelle des Fürsten

Lichtenstein, „die zwölf Apostel“ für das Schloß des Grafen Bräuner in Grafenegg. „Meister Pilgram“, „Hirschvogel“, eine 10 Fuß hohe Nymphe, die vom österreichischen Kaiser für die Kaiserhalle des Speyer Domes bestellten 4 Sandstein-Reliefs, darstellend: „Die Gründung des Domes durch Konrad II.“ Dann die drei Scenen aus dem Leben Rudolf's von Habsburg: „das Geleit des Priesters mit der Wegzehrung,“ „die Uebergabe der deutschen Kaiserkrone durch den Grafen von Hohenzollern,“ und „die Belehnung der deutschen Fürsten zu Aachen.“ Ferner die Broncegruppe „Wissenschaft und Handel,“ welche als Geschenk des österreichischen Kaisers an die englische Königin im Windsorschlosse steht, das Staudigl-Monument auf dem Mayleinsdorfer Friedhofe, und die vier Evangelisten an der Façade der protestantischen Schule. Die Entwürfe des Künstlers für das Radetzky- und für das Schwarzenberg-Monument wurden nicht acceptirt. Ein gleiches Schicksal widerfuhr dem Projekte für das Denkmal Friedrich Wilhelm III. zu Köln, dem von den Preisrichtern der erste Preis zuerkannt wurde. Die Ausführung des angenommenen Haydn-Monumentes für den Gumpendorfer Kirchenplatz ist noch von der Aufbringung der nöthigen Geldmittel abhängig. Ueber das Schubert-Monument, das an Pilz übertragen werden soll, ist vom Wiener Männergesangsverein noch nicht endgültig entschieden. Bischof Kolonitz für die Elisabethbrücke ist im Werden. Für das Vestibül des Waffenmuseums hat der nach der Reorganisirung der Wiener Kunstakademie zum akad. Rathe ernannte Künstler die drei Feldherrn-Statuen „Haynau,“ „Wenzel“ und „Johann Lichtenstein“ in Marmor ausgeführt. Das Projekt der Gruppen „Krieg und Frieden“ für die beiden Stiegenwangen ruht noch. Dagegen ist dem Künstler nun die große Gruppe der „Austria“ mit Wissenschaft und Stärke zu Seiten übertragen worden, welche für die Stirnseite der Treppe des Waffenmuseums bestimmt ist. — Gegenwärtig arbeitet Pilz an den beiden kolossalen Pegasusgruppen für die Façade des neuen Wiener Opernhauses. **F. Hottner.**

Die bildende Kunst auf der Weltausstellung.

Von **Julius Meyer.**

III.

Die Plastik.

Es liegt in der Natur der Sache, daß von der Plastik namentlich die monumentale auf dem Marsfelde nur spärlich vertreten ist; denn der Denkmäler Art ist es nicht zu reisen, wenn man sie gleich in deutschen Residenzen bisweilen kleine Wanderungen hat machen lassen. Was sich von größeren dekorativen Bildwerken, die zum Schmuck öffentlicher Plätze bestimmt sind, eingefunden, beschränkte sich auf ein paar große Brunnen, unter denen derjenige vom verstorbenen Franzosen Klagmann im Renaissancegeschmack der ansprechendste ist; und auch diese sind mehr als Beispiele einer wirklich vortrefflichen Reproduktion in Metallguß ausgestellt. Um aber von den eigentlichen Denkmälern hervorragender Männer der Geschichte, die im letzten Jahrzehnt noch entstanden sind, große Abgüsse nach Paris zu schicken, dazu war doch, wie es scheint, ihr künstlerischer Werth, ja sogar ihre Portraitähnlichkeit den glücklichen Besitzern nicht genügend ausgemacht. In der That, welche traurige Figur hätte in Paris unser Schiller gespielt, mit welchem verlegenen Lächeln hätten wir dem fragenden Fremdling gegenüber die Ehre seiner Bekanntschaft ablehnen müssen, wenn es sich unsere Städte und Regierungen hätten beifallen lassen, die nach 1859 wie Pilze an allen Straßenecken aufgeschossenen Standbilder des großen Poeten den Besuchern der Weltausstellung dutzendweise vorzuführen.

Dennoch finden sich im Park des Marsfeldes einige bezeichnende Werke der monumentalen Skulptur, und gerade das tüchtigste ist ein deutsches. Er ist das für die Rheinbrücke der Köln-Mindener Eisenbahn bestimmte Reiterstandbild des Königs Wilhelm von Fr. Drake. Wenn es auch die Persönlichkeit selber nicht war, welche die Hand des Künstlers belebte, so war es doch die große Rolle, die sie in der Neugestaltung Deutschlands spielt, das Zeichen gleichsam, worin sich die neuerwachten Regungen des lange erschlafften politischen Lebens erkannt und gesammelt haben. Daher wohl in dem Bildwerke eine Einfachheit, Kraft, Ruhe und Tüchtigkeit der Erscheinung, wie sie bei Fürstenbildern nachgerade zur größten Seltenheit geworden sind. Wie der thatkräftige Herrscher eines großen Volkes sitzt der König sicher zu Roß, die gealterten Züge belebt von dem (vielleicht etwas zu gespannten) Ausdruck durchgreifender Energie, zugleich als der Erste seiner Soldaten in der Prosa des Militärkleides, ohne den Prunk und Firlefanz fürstlicher Erscheinung. Nur hätte, wie mir scheint, das Detail sowohl am Reiter wie am Pferde weniger sorgfältig ausgearbeitet sein, und so durch eine breitere Behandlung der Massen der monumentale Eindruck erhöht werden können; doch giebt uns das allzu niedrige Postament das Bild nicht in der richtigen Entfernung und mögen in dieser die Massen mehr heraustreten. Nicht ebenso gelungen ist das Reiterstandbild von Gustav Blaeser. Die Haltung seines Königs geht mehr in's Gespreizte, und wir müssen es den Fürsten lassen, daß wir manchen leichter und natürlicher haben zu Pferde sitzen sehen. Auch die Gruppirung der Linien ist weniger flüssig.

Von geringerer Bedeutung ist, was die anderen Nationen in dieser Gattung gebracht haben. Der grüßende König Leopold von dem belgischen Bildhauer Joseph Geefs, dessen Pferd mit vorgestrecktem Bein seinerseits die Verbeugung, soweit in seinen Mitteln liegt, mitzumachen scheint, ist kaum mehr als ein bronzenes Exempel des herablassenden Umgangs von Fürsten mit Menschen. Französischerseits finden sich derartige Arbeiten nur von einem Künstler zweiten Ranges, Louis Rochet. Sie vergegenwärtigen, insbesondere der große Kaiser Karl mit seinen beiden „Stallmeistern", jenes Pathos gewaltiger Bühnenhelden, dem der französische Meißel so leicht anheimfällt, wenn er historische Persönlichkeiten von ihrer großen Seite fassen will.

Gerade dieser Zweig der Plastik versprach — und namentlich, wie die Rauch und Rietschel bewiesen haben, von deutscher Seite — eine erneute lebenskräftige Blüthe, die nun doch auszubleiben scheint. Die großen Männer im Staats- und Kulturleben in monumentaler Erscheinung vor sich zu sehen, ist ein Bedürfniß auch des modernen öffentlichen Daseins. Daher ist auch für den heutigen Bildhauer diese Aufgabe noch dankbar. Mit seinem Volke und den Mächten seines Zeitalters setzt sie ihn in belebende Berührung; und dann faßt sich doch noch in der großen Persönlichkeit dies Leben, sonst in der Kreuzung der verschiedensten Kräfte und Interessen rastlos wechselnd, zu einer gediegenen Erscheinung zusammen, deren von Noth und Zufall zerarbeitete Gestalt doch plastisch zu werden vermag durch den darüber ausgegossenen Adel des Geistes. Den für immer entwichenen Gott, den sich das Alterthum und noch das Mittelalter in leiblichem Bilde versinnlichte, hätte für die Skulptur zum Theil wenigstens der Held der Geschichte ersetzen können. So zeigte sich der Kunst ein Weg, zu der realistischen Kraft des Zeitalters in ein näheres Verhältniß zu treten. Allein wir werden sehen, wie diese in ganz anderer Weise in die neueste Bildnerei eingebrochen und vorerst jene ernstere Richtung zurückgedrängt hat.

Was die Franzosen und Italiener (deren plastische Ausstellung bekanntlich die reichste ist) von Portraitstatuen, die sich dem Monumentalen nähern, auf dem Marsfelde haben, bezeugt hinlänglich den gegenwärtigen Verfall. Wenn die Jury dem Franzosen Guillaume den großen Preis zu ertheilen für gut befunden hat, so bezeugte sie ihre Anerkennung mehr dem Gegenstande als dem Künstler. Seine Statue und seine Büsten des ersten Napoleon — in den verschiedenen Perioden seines wechselreichen Lebens — sind mit Geschick gearbeitet, haben aber nur spärliche Reste des großen Geistes aufgefangen. Mehr Kraft und Ausdruck, der Zug schmerzlicher Energie und eines noch im Untergang gewaltthätigen Geistes ist in dem Kopf des sterbenden Kaisers von der Hand des Turiner's Vela. Aber hier hat das realistische Beiwerk die plastische Gestalt gleichsam aufgezehrt, in sich vergraben wie rankendes Unkraut den Stamm: in Kissen sitzt der kranke Mann im Schlafrock auf einem Lehnstuhl, über die Kniee eine Decke gebreitet, darauf die alternde Hand auf einer Land-

karte noch einmal den ruhmreichen Zügen des Eroberers folgt. Die Gruppe „Kolumbus und Amerika" desselben Künstlers hat starke Aehnlichkeit mit irgend einem Löwenbändiger, der unter seinen seltenen Dingen auch eine Wilde mit dem würdevollen Pathos eines Schauspielers vorführt. An solchen über das plastische Gebiet hinausgreifenden Beziehungen ist überhaupt bei den Italienern kein Mangel. Sie behandeln sogar historische und poetische Momente, die sich in das knappe Gefäß der plastischen Einzelfigur schlechterdings nicht fassen lassen. Das kühle Marmorbild wollen sie erwärmen mit dem Hauch moderner Leidenschaftlichkeit, und je tragischer und gräßlicher sie ihren Vorwurf wählen, um so eher meinen sie das zu erreichen. Das aber giebt Gespenster in Stein, die unvermerkt in's Komische umschlagen, weil das Traumhafte und Ahnungsvolle, das die Phantasie gefangen nimmt, sofort verschwindet, wenn es zu fester Gestalt sich verdichten will. Gleichgültig lassen daher die schlafwandelnde Macbeth, die blumenstreuende Ophelia und die tief nachsinnende Charlotte Corday im Kostüm ihrer Zeit auf einem gewöhnlichen Gefängnißstuhl, der gleichfalls mit aller Sorgfalt aus gemeinem Holz in carrarischen Marmor übertragen ist. In manchen dieser Statuen ist dasselbe Geschick der Behandlung, dieselbe bestechende Feinheit der Ausführung, wodurch sich die Italiener überhaupt auszeichnen und ihre Gewandtheit in der Führung des Meißels bewähren. Aber nur in um so grellerem Kontrast mit dieser Glätte der Arbeit und der fest umschriebenen Grenze des Materials steht der Inhalt der die Form gleichsam sprengenden Empfindung. —

Am schwächsten sind natürlich auf dem Marsfelde jene Idealbildungen vertreten, die als das unveräußerliche Eigenthum der Antike nur leihweise auf die späteren Zeiten übergegangen sind. Fast scheint schon vorüber die Nachblüthe der klassischen Kunst, welche unser Jahrhundert, indem es überhaupt seine Bildung an dem reinen Quell der Antike erneuerte, aus einer tiefer eindringenden Kenntniß der griechischen Welt hervorgetrieben. Doch ist es wieder ein deutsches Werk, das unter den wenigen dieser Gattung einen hervorragenden Rang einnimmt. Seit Thorwaldsen hat sich die germanische Race durch ein feinsinniges Sich-Einleben in die alte Welt, vielleicht auch durch eine innere Verwandtschaft, wie keine andere, mit der griechischen Formenschönheit vertraut gemacht; manche Früchte dieser liebevollen Hingabe reifen auch heute noch. Es ist insbesondere die Gruppe der Nacht von Schilling (aus Dresden), für den Treppenaufgang der Brühl'schen Terrasse bestimmt, die ich meine. Schon früher ist in diesen Blättern die Schönheit dieses Werkes mit so feinem ästhetischen Verständniß hervorgehoben worden, daß es überflüssig wäre, darauf zurückzukommen *). Hier verbindet sich eine edle Nachempfindung der Antike mit eigenem Lebensgefühl, gebildete Formenkenntniß mit seelenvollem Ausdruck, und was noch an letzter Feinheit lebendiger Durchbildung fehlen mag, wird so reichlich ersetzt. — Noch ist an dieser Stelle der tüchtigen Werke des Dänen H. W. Bissen zu gedenken, in denen ein ernstes Studium der Antike mit einfacher Auffassung ganz glücklich verwerthet ist.

Nichts kommt von französischen Arbeiten der Schilling'schen Gruppe gleich. Was von jeher die klassische Richtung bei den Franzosen kennzeichnet, das immer auf Effekt bedachte, feiner großen Erscheinung bewußte, römisch-pathetische Wesen, andrerseits eine von den Mustern akademisch abgezogene Regelfertigkeit, das, wenngleich durch einen verfeinerten Geschmack mehr verhüllt, tritt auch jetzt noch zu Tage. Wenn jetzt ihre idealen Darstellungen mehr nach Einfachheit und Wahrheit streben, so sind sie dagegen weniger ernst und weniger groß empfunden, im Grunde nichts weiter als ein geschicktes Formenspiel. Der Art sind einige gute Gewandfiguren anzuführen, die Spinnerin von Math. Moreau, eine Agrippina von Maillet, die Garnwinderin (in der Haltung schon ganz modernes Motiv) von Salmson; dann eine Ariadne von Millet, ein Virgil von Thomas, die Werke von Cugnot, endlich eine wieder mehr in's Theatralische spielende Victoria, die französische Fahne krönend, von Crauk. Bisweilen spielt nun in diese Gattung, ihr einen erhöhten Reiz zu geben, eine allegorische Beziehung, wie z. B. in der Charité fraternelle von Conny.

Mehr Charakter ist in den italienischen Werken dieser Richtung, wie ja überhaupt die modernen Italiener bessere Bildhauer als Maler sind. Seit Bartolini haben sie das antike Vorbild

---

*) I. Bd. S. 133, siehe dort auch die Abbildung.

nicht außer Augen gelassen, und das wirkt auch in ihrer gegenwärtigen Plastik noch nach. Das bezeugen namentlich die Werke des Florentiners Giov. Dupré, dem die Jury einen großen Preis zuerkannt hat. Seine Pietà, im Ausdruck und in der Anordnung lebendig, allerdings um den Preis einer gewissen Gewaltsamkeit, sowie seine Vase mit Reliefsfiguren bekunden ein tüchtiges Talent und gründliches Studium, wenn sich auch die abschwächende, nachbildende moderne Hand nicht verläugnen kann. Ihm zunächst stehen der Florentiner Costoli mit seinem sterbenden Menoikeus, dann die Römer Luccardi (Gruppe: Sündfluthscene) und Bompiani (Sappho). Mehr von dem pathetischen französischen Wesen hat der Mailänder Magni; doch sucht er wohl auch, wie in seinem lesenden Mädchen im Hemde, nach einer in modernen Reiz gehüllten sinnlichen Anmuth. Was diesen Werken wie fast der ganzen italienischen Plastik fehlt, ist rhythmischer Fluß der Gruppirung und eine breite, das Leben der Gestalt in großen Zügen durchbildende Behandlung der Form. Seit Canova sind sie eine gewisse Rundlichkeit nicht losgeworden.

Doch weder jene mehr historischen noch diese idealen Darstellungen berühren den eigentlichen Nerv der neuesten Plastik. Der jugendliche Körper in seiner sinnlichen Schönheit, treu beobachtet nach dem natürlichen Leben, aber feiner erfaßt vom plastischen Auge und eigenthümlich ausgesprochen durch die individuelle Anschauung des Künstlers: das ist das Ideal der jungen Talente. Ihnen ist die Antike höchstens noch neben der Natur ein zweites Mittel des Studiums, und der erste beste Faun als Ausdruck einer sinnlichen Stimmung, die ewig ihr Recht behält, mehr als alle Pallas und Apollo. Den überlieferten Kanon klassischer Linien und Bewegungen vermeiden sie eher, als daß sie ihn suchen. Was sie ereichen wollen, ist der frische Reiz der Natur, ertappt in seiner unmittelbaren Schönheit und im malerischen Wurf ungewöhnlicher Bewegung. Also ein franker Naturalismus, der sich aber manigfaltig abstuft und in verschiedenartigen Richtungen verschieden gestaltet.

Zunächst ein Zweig, der mit der Bildnerei der Renaissance in innerer Verwandschaft steht, noch zu edleren, auch mythischen Vorwürfe greift und das sinnliche Element durch den Rhythmus maßvoller Linien und reinerer Formen mildert. In ihm haben sich die Franzosen hervorgethan: voran Carrier-Belleuse, den man im Salon dieses Jahres von allen Künstlern allein der großen Ehrenmedaille würdig gehalten, und Paul Dubois. Des Ersteren an den Felsen angeschmiedete Angelika, üppig in den Formen, weich und kräftig zugleich in der kühnen Windung des rückwärts geneigten Körpers, wenngleich im Umriß nicht von allen Seiten flüssig, verbindet ganz glücklich mit der Naturfülle eine gewisse plastische Breite und Ruhe. Die Büsten des Künstlers (in Thon) fassen die Persönlichkeit vorwiegend malerisch auf: sie heben auch das Zufällige der individuellen Gestalt heraus und kneten in den Stein gleichsam die Spuren des Lebens. Diese Behandlung des Portaits ist der neuesten französischen Skulptur überhaupt eigen, und unstreitig drückt dieselbe das unruhvolle, eigenartige und zerarbeitete Wesen des modernen Menschen weit schlagender aus, als die antikisirende Darstellung. Enger noch als Carrier schließt sich Dubois an die Renaissance an in seinem Florentiner Sänger, der 1865 den jungen Künstler rasch zu Ruf gebracht hat. Mit den zarten und doch nervigen Formen des jugendlichen Körpers die das knappe Kostüm des 15. Jahrhunderts plastisch hervorhebt, stimmt wirksam die stille unbefangene Anmuth und Freude, womit der Sänger, ein ächter Nachkomme der Florentiner Ghirlandajo's und Donatello's, sein Lied mit der Mandoline begleitet. Auch die Madonna des Künstlers, sonst weniger eigenthümlich, hat doch einen gewissen Zug freier weltlicher Größe. — Derber als diese Beiden, bewegter und in's Malerische überspringend ist Carpeaux. Um die Natur in ihrem vollen Leben zu greifen, nimmt er auch gewöhnliche Züge auf und prägt die Modulationen des Fleisches bis in's Detail aus; andererseits geht er fast bis zur zopfigen Fülle und Unruhe des Bernini. Doch weiß er wieder über das Gemeine durch eine kecke ungewohnte Bewegung hinwegzuführen. Perraud hingegen, dem man neben Guillaume den großen Preis gegeben, hält sich enger, und unläugbar mit viel Geschick, an das Gesetz plastischer Durchbildung, kann aber dafür das akademische Leitseil nicht ganz los werden, So gelingt ihm nur halb die Verbindung des Klassischen mit dem Naturalistischen (Faun mit Bacchusknaben).

Weiter geht eine zweite Richtung in der Darstellung des natürlichen Lebens. Den namenlosen Menschen aus der Masse nimmt sie zum Vorwurf, bei müßigem Spiel oder der leichten Arbeit

eines ursprünglichen Daseins; allen Reiz legt sie in die flotte Bewegung eines anmuthig entwickelten Körpers, in den schalkhaften oder naiven Ausdruck eines nichts weniger als klassisch geschnittenen Kopfes. Die Urheber dieser Richtung sind Rude und Duret, zwei Meister der vorangegangenen Zeit; nun aber nimmt sie den breitesten Platz ein. Mit genrehaftem und demokratischem Sinn schildert sie in ihren Einzelgestalten ein fröhliches um alle Ideale unbekümmertes Volk: Fischer und Jäger, jugendliche Männer bei leichter Feldarbeit oder bei Tanz und Gesang, Bogenschützen, laufende Neger und spielende Faune. Nicht sowohl in athletenhafter Kraft als in den eleganten Wendungen eines spielend bewegten Körpers. Dabei ist es ihr namentlich um die weiche Schwellung des Fleisches zu thun und um den wechselvollen Reiz von Licht und Schatten auf seiner gewellten Fläche. Unzweifelhaft gehören gerade diese Leistungen zu den tüchtigsten der neuesten Plastik, und nicht selten findet sich hier mit einem entschiedenen Talent eine gewisse Virtuosität der Behandlung vereinigt. Von den hierher zählenden Franzosen sind insbesondere Gumery, Feugère des Forts, Chapu, Maniglier, Lequesne, Sanson und Falguière zu nennen.

Das sinnliche Element aber, das in diese Plastik schon stark hineinspielt, tritt in einer andern Anzahl von Werken gerade durch eine durchsichtige Verhüllung noch entschiedener zu Tage. Es sind das jene Darstellungen halbwüchsiger Knaben und Mädchen, aus deren unschuldsvollem Wesen die greisenhafte Neigung einer überfeinerten Gesittung blickt. Ihre schmächtigen, halb entwickelten Formen, die im Grunde unplastisch sind, die eben beginnende Rundung der Glieder, der Ausdruck der noch verschleierten Seele und der noch in kindischem Spiel gefangenen Sinnlichkeit, welche den berauschenden Duft der aufspringenden Blüte ahnen läßt, — das Alles lockt den Beschauer mit unreinem Reiz und zieht die Schönheit des Leibes aus dem heimlich schonenden Dunkel ihres stillen Werdens, noch ehe sie reif ist, auf den öffentlichen Markt. Geschick und Talent sind natürlich auch hier zu finden; nicht selten ist das naiv befangene Gebaren der Jugend, der lebenswarme Hauch des Fleisches überzeugend versinnlicht. Auch auf diesem Felde hat sich Gumery durch seine „Jugend" ausgezeichnet: ein liebliches Mädchen, das mit noch geschlossenen Augen eben erst zum Leben zu erwachen und schon alle seine Lust mit schwülen Sinnen vorauszuempfinden scheint. Neben ihm sind Aizelin, Truphême, Delorme, Gaston-Guitton, Loison und Durochel hervorzuheben.

Auch manche Italiener sind von dem klassischen Wege abgewichen, um sich in die Zierlichkeit solcher halbreifer Natur zu verlieren. Von ihnen gehören namentlich hierher die Mailänder Barzaghi und Argenti, der Sienese Sarocchi, der Römer Andrei und der Genuese Lazzarini. Bezeichnend für diese ganze Gattung ist vor Allem das schlafende Mädchen von Argenti („ein Traum bei fünfzehn Jahren"). Natürliche, unbefangene Anmuth ist dem zarten Geschöpfe nicht abzusprechen; aber zugleich ist es mit allen Sünden gegen die Gesetze der plastischen Schönheit behaftet. Offenbar arbeitet der Künstler nach einem hübschen Modell, das er sich ausgesucht hat; aber damit er ja bei der Natur bleibe, nimmt er auch ihre Gebrechen in das Werk seines Meißels auf, eckige Schultern, zu plötzlich ausgeschweifte Hüften, unflüssige Bewegungen. Ja, auch die kümmerlichen Zeichen, welche die Noth und Gewohnheit der Realität der Gestalt aufdrücken, weiß er nicht auszulöschen; daher z. B. die gequetschten Füße, denen man den verunstaltenden Zwang des Schuh's noch anmerkt.

Wie dieser ganze Naturalismus der Gegenwart gleichsam im Blute liegt, das zeigt seine nun beginnende Verbreitung bei den übrigen Nationen. Dem Romanen ist die Begeisterung für die bloße Schönheit des nackten Leibes eingeboren; sie liegt ebenso im Naturell der Race, wie in den Bedingungen des Klima's. Anders bei den Völkern mit germanischer Ader. Allein auch sie haben nun an dem Nackten ihre Freude, ohne daß es durch einen Götternamen oder durch den schützenden Schild der Antike geadelt wäre. So namentlich die Belgier, von denen vorab Fiers und Sopers mit Talent in den französischen Spuren gehen. Aehnlicher Art sind die Werke des Amerikaners Ward, nur daß sie die Eingebornen seines Landes zum Vorwurf nehmen. Sogar die Engländer haben in d'Epinay einen gewandten Vertreter der Richtung. Bei ihnen ist sonst wenig Sinn, auch abgesehen von den Vorurtheilen ihrer Gesittung, für den in sich befriedigten Reiz der nackten Form. Vielmehr hat ihre Plastik, wo sie eigenthümlich ist, durch irgend eine interessante, aber unbildnerische Beziehung einen aparten und grell modernen Anstrich. Der Art ist eine Statue von

Wood (von der England, nach dem ihr angewiesenen Ehrenplatz zu urtheilen, viel Aufhebens zu machen scheint), mit der Bezeichnung „das Lied vom Hemde:“ ein abgehärmtes schmächtiges Geschöpf, wohl eine Näherin, in der ärmlichen Kleidung der niederen Klassen. Also die plastische Verkörperung des socialen Elends unserer Tage, die Schönheit unter dem Druck gemeiner Noth festgehalten in Marmor, saurer Wein in goldenen Schalen. — Tüchtig sind dagegen die englischen Portraitbüsten, vorzugsweise durch ihre Charakteristik; vor allen diejenigen von Adams.

Eines der größten Talente aber in jener naturalistischen Weise hat Deutschland aufzuweisen: Reinhold Begas. Sein Weib nach dem Bade und sein Pan, der ein Knäblein im Flötenspiel unterrichtet, frei von frivolem Reiz, haben doch die Fülle des Lebens, kühn und ursprünglich empfunden, und den packenden Zug der sinnlichen Schönheit bis in die feingefühlte Schwellung des Fleisches. Von der überquellenden Lebenskraft Michelangelo's ist etwas in diesen Werken, und eine kühn in's Malerische übergreifende Gewalt der Phantasie. Allein noch ist die Formengebung des jungen Künstlers zu schwankend und unfertig, von zu unbestimmter Weichheit, und allzu willkürlich springt er mit den Gesetzen plastischer Anordnung und rhythmischen Linienzuges um. — Weniger energisch und noch mehr nach akademischen Herkommen ist der betrunkene Faun von Sußmann-Hellborn. —

Unzweifelhaft ist diese neueste Plastik, indem sie zur Natur und der einfachen Schönheit des menschlichen Leibes, ohne daß sie götter- oder heldenhaft wäre, sich offen bekennt, vollauf berechtigt. Sie befreit uns von der Kälte und Trockenheit einer Ueberlieferung, die sich sklavisch an die Füße der Antike klammerte, ohne sich mit freiem Verständniß zu ihr erheben zu können. Denn dahin war die moderne Bildnerei schließlich herabgekommen, nachdem sie zuerst mit vollem Recht auf das ächte griechische Vorbild zurückgegangen war; sie lief Gefahr, in einem leblosen und konventionellen Formenschema zu erstarren. In jenem Naturalismus pulsirt eine wärmere und vollere Lebensader. In Stein und namentlich in Erz weiß er wieder den weichen und geschmeidigen Schein des Fleisches hervorzubringen, auch die momentane Bewegung mit anziehender Leichtigkeit auszusprechen und das edle aber an sich todte Material zu beleben mit den frischen Zügen der Natur. Auch die griechische Plastik zu ihrer Blütezeit, die Myron und Polyklet, hatte ihre Freude an dem unbefangenen Ausdruck eines rein körperlichen Lebens. Allein was schon Plinius dem Myron nachsagte: indem es ihm allzusehr um die Körper zu thun gewesen, habe er die Seelenstimmungen nicht ausgedrückt, das läßt sich nun mit weit mehr Grund den Modernen vorwerfen. In der leiblichen Schönheit droht nun alle ideale Empfindung zu versinken, und wenn die Plastik bald nur noch Seiltänzer und Hetären versinnlicht, so kann das nicht Wunder nehmen. Schon steht ja die schlimmste Entartung in Frankreich bevor, da das Gefallen an halbwüchsigen Formen an die Stelle einer franken und üppigen Sinnlichkeit tritt. Allein auch der rein künstlerischen Seite der Darstellung droht der Verfall, wenn sie der Natur bis zur Hautfalte folgen will und nicht die Form aus einer gebildeten Anschauung zugleich läutert. Die Kunst und insbesondere die Plastik gibt sich selbst auf, wenn sie in diesem Sinne stillos wird. Auch die Weise des Phidias war in eminentem Sinne naturalistisch, aber sie war noch mehr: sie vermochte aus der Natur ein Idealbild von erhöhtem und reinerem Leben schöpferisch zu entbinden. Und darin bleibt sie für alle Zeiten unumstößliches Vorbild.

Recensionen.

J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, A new History of Painting in Italy, etc. Vol. III. London, J. Murray, 1866. —

Die Fortsetzung des obigen Werkes, dessen ersten und zweiten Band wir im Juni 1865 (Recensionen Nr. 24) besprochen, ist seit so geraumer Zeit schon in den Händen der Leser, daß wir nicht länger zögern dürfen, dieselbe anzuzeigen, wenn wir uns nicht von dem Erscheinen des bevorstehenden IV. Bandes überraschen lassen wollen. Die von den Herren Crowe und Cavalcaselle gemeinschaftlich herausgegebene Geschichte der Malerei in Italien nimmt mit jeder Abtheilung an

Interesse zu. In dem vorliegenden dritten Bande befinden wir uns durchgehends innerhalb des 15. Jahrhunderts, jenes Zeitraums, wo auf allen Gebieten der menschlichen Thätigkeit ein ganz außerordentlicher, ungeahnter Aufschwung sich kund giebt, wo die noch jugendliche Pflanze der Kunst zum gewaltigen Baume wächst, dessen Zweige sich über und über mit Blüthen bedecken, wo an den verschiedensten Punkten der italischen Halbinsel zu gleicher Zeit Werke entstehen, für deren unvergleichlichen Reiz und vollen Werth vielleicht unserer Generation erst das richtige Verständniß aufgegangen ist, jenes Jahrhunderts endlich, dessen zweite Hälfte Italien und der Welt in kurzen Zwischenräumen die fünf Heroen der wiedererwachten Kunst geschenkt hat, deren Namen uns noch jetzt gleichbedeutend sind mit edelster künstlerischer Thätigkeit, mit göttergleicher schöpferischer Begabung, und deren Werke den ersten Jahrzehenden des 16. Jahrhunderts den höchsten Glanz verliehen. Der vorliegende Band beschränkt sich nun zwar auf die Vorläufer jener Größten und behandelt selbst von diesen nur die der florentinischen und der umbrischen Schule angehörigen Maler; dennoch nehmen die Erzählungen und Lebensbeschreibungen an spannendem Interesse zu, wenn man diesen Ausdruck von einem Buche gebrauchen darf, welches sich durchaus auf dem Gebiete der besonnensten und gewissenhaftesten Forschung hält, ohne alle romantische Zuthat und ohne den Anekdotenkram, mit dessen zweideutiger Beigabe die früheren Malerbiographien so reichlich ausgestattet zu sein pflegten. Aber für den gesunden Sinn wiegt keine Dichtung die hohe Befriedigung und den Genuß auf, den das Bewußtsein giebt, der Wahrheit näher zu kommen. Und dieser Genuß ist um so größer, je weniger wir daran gewöhnt sind. Gegen eine gründliche, aus innerem Beruf unternommene, auf eigene Anschauung und auf Quellenstudium beruhende, kunstgeschichtliche Arbeit, lassen sich immer, in Frankreich vielleicht noch mehr als anderswo, wenigstens ein Dutzend Bücher anführen, wo einerseits Abstraktionen, ästhetische Theorien, wohlklingende Phrasen über Kunst und Kunstwerke den Hauptinhalt bilden, andererseits religiöse Doktrinen oder sonst welche beschränkte, der Sache fremde Rücksichten vorwalten, oder endlich die gewissenloseste, erwerbsuchende Büchermacherei dem Verfasser die Feder in die Hand gegeben hat. Hier nichts von alledem. Wie wir schon früher auseinandergesetzt, sind die Verfasser des vorliegenden Werkes durch inneren Beruf und durch die reinste Begeisterung für die Sache der Behandlung ihres Gegenstandes zugeführt worden. Die dazu gemachten Vorstudien sind so gründlich, die Vertrautheit mit den verschiedenen Meistern und ihren Werken ist so vollkommen, daß ihr Blick das ganze ungeheure Gebiet in seinem vollen Umfange umspannt, und jeder einzelne Meister mit seinen Hauptwerken nicht nur, sondern mit allem was an seinen Namen sich anknüpft, ihnen lebendig gegenwärtig ist. Aus dieser vollständigen Beherrschung des Gegenstandes entspringt denn auch eine Klarheit der Anschauung und der Darstellung, verbunden mit einer Genauigkeit der Kennzeichnung, welche jeden einzelnen Meister in seinem absoluten und in seinem relativen Werthe vor die Augen des Lesers stellt und dessen geistige Physiognomie dem Gedächtnisse einprägt. Der Bildungsgang der einzelnen Künstler — man lese beispielsweise das Kapitel über Pietro Perugino — ist ebenso gründlich eingehend als umfassend und mit allseitiger Berücksichtigung der Zeitverhältnisse, äußeren Einflüsse und Umgebungen dargestellt. Rechnen wir nun dazu die Selbständigkeit, mit welcher sämmtliche noch vorhandene und bekannte Werke jedes Künstlers mit kritisch begründeter Ausscheidung der ohne hinlänglichen Grund oder ganz mit Unrecht ihm zugeschriebenen, aufgezählt sind, — und die Beschreibungen von Bildern sind fast durchaus meisterlich und gelungen *), — so werden wir zugeben müssen, daß alle billigen Forderungen erfüllt sind und werden uns für berechtigt halten, auf das vorliegende Werk beinahe das Prädikat „absolut" anzuwenden. Nur muß man aber von einem solchen Werke, wohlverstanden, nicht das Unmögliche, d. h. die Verbindung von Eigenschaften verlangen, die sich nothwendig ausschließen. Ich weiß nicht, ob es Jemanden eingefallen ist, an das Buch zu gehen mit der Hoffnung, eine sogenannte Unterhaltungslektüre zu finden, doch so viel weiß ich, daß ich mehrfach den Vorwurf gehört habe, es sei trocken und schwerfällig geschrieben; ein Vorwurf, den ich

*) Um von der Ausführung der trefflichen Illustrationen, mit welchen das Buch geziert ist, ein Beispiel zu geben, fügen wir dieser Besprechung das Bild „die Schule des Pan" von Signorelli bei, welches uns die Güte des Herrn Verlegers zur Verfügung stellte. A. d. R.

nie recht habe begreifen können. Zu einem Unterhaltungsbuch, das man in einem Athem fortliest, eignet sich doch selbstverständlich der behandelte Gegenstand nicht, und wie Vasari's unschätzbare Lebensbeschreibungen, zu denen es den vollständigsten Kommentar und die nothwendige Ergänzung bildet, kann es doch hauptsächlich nur als book of reference, als Repertorium zum Nachschlagen betrachtet werden, zu dem der Forscher und Kunstfreund immer wieder und wieder zurückkehren wird, ein Buch, hinfort dem Liebhaber der italienischen Malerei ganz unentbehrlich, das eine ganze Bibliothek ersetzen kann. Zudem wird man finden, daß die Erzählung so lebhaft als möglich gehalten, und daß es keineswegs an prägnanten Stellen, an pikanten Wendungen und Zusammenstellungen, an anregenden Vergleichen, ja sogar an Witzworten fehlt. Gewisse Weitschweifigkeiten, Zerstreutheiten, Schwächen der Abfassung, Wiederholungen und Aehnliches muß man billigerweise mit dem ungeheuer aufgehäuften Material entschuldigen. So finden wir z. B. auf S. 172 und 173 zweimal ein und dasselbe gesagt, mit wiederholter Anführung von Tiraboschi's Literaturgeschichte. Wir wollen übrigens unsere Kritik keineswegs auf solcherlei allgemeine Ausstellungen formeller Art beschränken. Ich habe mich dem Genuß überlassen, ganze Wochen lang und fast ununterbrochen, in dem Maße, als mir dieses möglich gewesen, das Buch durchzulesen und mit meinem eigenen, im Laufe der Jahre gesammelten reichen Vorrath von Aufzeichnungen zu vergleichen, und ich bin daher vollkommen im Stande, die Einsicht, den Fleiß, die Genauigkeit der Beschreibungen und die vollständige Uebersicht und Beherrschung des ganzen Gebietes der Geschichte der italienischen Kunst, davon jede Seite des Buches Zeugniß ablegt, zu würdigen. Aber dieses wahrheitsgetreue und mit voller Ueberzeugung gespendete Lob schließt doch eine Anzahl von Lücken, Irrthümern und Verstößen nicht aus, die bei diesem aufmerksamen Durchlesen mir aufgestoßen sind und wovon ich beispielsweise Einiges anführen will. Es handelt sich hier zunächst von Thatsächlichem, nicht von Meinungsverschiedenheiten; doch wollen wir auch letzteren eine kleine Stelle einräumen, denn es wird Niemand erwarten und am allerwenigsten bilden sich wohl die Verfasser selber ein, daß ihre aufgestellten Behauptungen sämmtlich als unantastbar angesehen werden, daß alle Kritik verstummen,

daß durch ihre Auseinandersetzungen zum Voraus jeglicher Einwendung begegnet, jeder Zweifel gehoben sein soll. Zu kühne Hypothesen haben die Verfasser aufgestellt, zu tiefgreifende Abweichungen von den bis jetzt nach Vasari's Zeugniß und von der Tradition als unerschütterliche Wahrheit angenommenen Ansichten in Betreff der Urheberschaft gewisser Werke der Malerei, haben sie vorgeschlagen, hauptsächlich gestützt auf eigene Anschauung, auf gründliche Prüfung der fraglichen Werke, ihres Stils und ihrer materiellen Ausführung, als daß nicht früher oder später Gegenuntersuchungen vorgenommen werden oder von verschiedenen Seiten sich Einsprüche erheben sollten. In Bezug auf die zwei wichtigsten Erörterungen, welche der I. Band des Werkes enthält, nämlich die Urheberschaft der zwei großen Wandmalereien im Campo Santo zu Pisa, welche Vasari dem Orcagna, die Verfasser dagegen den sienesischen Malern Lorenzetti zuschreiben; und in Bezug auf den Antheil des Masolino an den Fresken im Carmine zu Florenz, welchen die Herren Crowe und Cavalcaselle in Abrede stellen, sind wir der Ansicht, daß die kühnen Forscher ihre Sache überzeugend und siegreich durchgefochten haben. Doch wir haben keinesfalls die Absicht, auf den I. Band des Werkes zurückzugehen und wollen nur aus dem II. Bande, der großentheils schon die bekannten Maler der florentinischen Schule des 15. Jahrhunderts umfaßt, einige Einzelheiten anführen.

Band II. S. 97 wird das schöne altfranzösische Bild angeführt, welches Herr F. Reiset vor kurzer Zeit der Louvre-Galerie zum Geschenke gemacht hat. Statt aus Avignon, wie die Verfasser irrthümlicher Weise angegeben, kommt das Bild aus Dijon, was kein gleichgültiger Umstand ist, indem es sich dadurch jenen zahlreichen Kunstwerken anreiht, welche im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts am Hofe der burgundischen Herzöge, überwiegend von flandrischen Künstlern, ausgeführt wurden. Hier aber handelt es sich von einem Bilde bedeutenden Umfanges, in welchem nichts von den Eigenthümlichkeiten der altflandrischen Schule zu erkennen ist, dagegen weist alles auf einen französischen Künstler hin, welcher zweifelsohne die Werke des Simone di Martino in Avignon kannte und sich das ungemein Milde und Zarte in der Auffassung des sienesischen Meisters, das Sorgfältige seiner Ausführung und seinen hellen Farbenton angeeignet hatte. — Bei Aufzählung der Werke des Filippo Lippi ist eines vergessen, welches mein Freund Cavalcaselle gar wohl kennt und nach Verdienst bewundert. Es ist die Madonna mit dem Christuskinde auf einer Bank sitzend, zwischen den heiligen Petrus und Antonius, weiter hinten stehen sechs Engel; ein Bildchen von unverkennbarer Aechtheit und von miniaturartiger Vollendung, 6¼ Zoll breit und 7¾ Zoll hoch, im Besitze des Herrn Reiset in Paris. — In der Liste der Werke des Sandro Botticelli finden wir zu unserer Ueberraschung das reizende Bildchen der Judith nach der befreienden That, in den Uffizien zu Florenz, als „sehr übermalt" (?) angeführt. Mir ist aus eigener Anschauung eine sehr zierliche Wiederholung dieses Bildchens, anscheinbar von der Hand des Filippino Lippi, in dem herzoglichen Palaste de' Fondi zu Neapel, bekannt. — Das in der Turiner Galerie befindliche Bildchen (von Botticelli?), eine weibliche Gestalt auf einem von zwei Einhörnern gezogenen Wagen (II. S. 426 angeführt) gehört zu der Folge von Bildchen mit ähnlichen Vorstellungen allegorischer Art, Triumph der Judith u. s. w., deren viere von wunderbarer Feinheit und Zierlichkeit der Palast Adorno in Genua bewahrt. Ueberhaupt scheint Genua nicht ganz so, wie es diese auch an Kunstschätzen reiche Stadt verdient, von den Verfassern berücksichtigt worden zu sein. Eines der Hauptwerke des Filippino, ein großes Altarbild mit dem Namen des Meisters, in S. Teodoro daselbst, ist ihnen nur aus der deutschen Ausgabe des Vasari bekannt, und sie scheinen sogar von der Existenz der Kirche nicht vollkommen überzeugt zu sein. Auch ein ausgezeichnetes Bildchen desselben Meisters, Kommunion des heil. Hieronymus, mit Engeln, im Palast Balbi zu Genua, scheint ihnen unbekannt geblieben zu sein. Ebenso aber im Palast Gino Capponi zu Florenz eine Wiederholung desselben Bildchens, welche vermöge ihrer Vortrefflichkeit für das Original dieser Komposition gelten kann. — Noch weit übertroffen aber wird diese kleine Komposition von zwei Seitenstücken, ehemals Thüren (Sportelli) eines Sakramentshäuschens, darauf Filippino Lippi in seiner besten Zeit mit der hinreißenden Liebenswürdigkeit der Charaktere, die ihm eigen und mit unvergleichlicher Zartheit der Behandlung einen Christus mit der Samaritanerin und Christus mit der Magdalena vorgestellt hat. Diese kleinen Meisterstücke besitzt (unter dem Namen Giov. Batt. Crespi !!) die Sammlung des Seminario alla Salute zu Venedig. Unsere Verfasser haben hiervon eine nur

flüchtige und durch Druckfehler entstellte Erwähnung gethan. — B. II. S. 538 findet sich eine Beschreibung des kostbaren Altarwerkes von der Hand des Piero della Francesca, welches die Kapelle des Hospitals der Barmherzigen Brüder zu Borgo San Sepolcro besitzt. Der darin erwähnte „namenlose Heilige", in einer der vier Blenden an dem Untersatz dieses hochaufgebauten Altarschreines ist der heil. Antonius Abbas. Was aber in der sonst genauen und ausführlichen Beschreibung ganz fehlt, wahrscheinlich weil es den Verfassern entgangen, das ist ein innerhalb des Tabernakels (ciborio) verwahrtes Bildchen, von derselben Hand und eben so vollkommen wie alles Uebrige, eine Grablegung Christi, mit Maria, die sich auf den Leichnam ihres Sohnes wirft, eine Komposition von etwa zehn Figuren.

(Schluß folgt.)

Wilhelm Stier, Architektonische Erfindungen. Herausgegeben von Hubert Stier (Berlin 1867, Selbstverlag des Autors), Heft 1. Text in 8° und 7 Blatt Kupferstich in Folio.

Ein von vielen Architekten und Freunden der Kunst lang gehegter sehnlicher Wunsch geht in Erfüllung. Der Anfang einer Publikation der architektonischen Entwürfe des „alten Stier" wie wir, seine Schüler, ihn zu nennen pflegten, ist erschienen. Es ist das gewiß ein sehr dankenswerthes Unternehmen, durch welches dem theuren Manne ein seiner würdiges Denkmal gesetzt, uns aber eine große Freude bereitet wird.

W. Stier ist in ganz Deutschland und darüber hinaus wohl bekannt. Die meisten jüngeren Architekten Norddeutschland's waren während seiner 30jährigen Thätigkeit als Lehrer an der Berliner Bau-Akademie seine Schüler. In allen Architekten-Versammlungen war er zugegen, stets anregend und belebend. Wir Alle kennen ihn als Lehrer, als liebenswürdigsten Menschen, wir achten, lieben, verehren ihn als solchen. — Stier war auch literarisch thätig gewesen. Aber nur geringe Proben davon traten während seines Lebens in die Oeffentlichkeit. Hoch erfreut wurden wir als W. Lübke im Jahre 1857 eine Auswahl seiner Aufzeichnungen unter dem Titel „Hesperische Blätter" herausgab. Es spricht aus ihnen so ganz und voll der „alte Stier", wie wir ihn so oft auf dem Katheder gesehen, mit der ewig heiteren, hohen Stirn, den scharf eindringenden Blick, wie er in anmuthiger Rede mit Begeisterung die Bauwerke der Vorzeit beschrieb und gelegentlich auch Scenen aus seinem reichen Wanderleben uns schilderte.

Aber Stier war auch ein phantasievoller Künstler, ein genialer Architekt. Freilich war es ihm nicht vergönnt seine Entwürfe auszuführen. Mit Ausnahme seines eigenen Hauses—das jetzt leider gänzlich umgebaut ist, hat er nie als praktischer Architekt gewirkt. Er war eine viel zu sehr productive Natur, als daß er darauf hätte verzichten können, seinen Ideen künstlerische Gestalt zu geben, oder, wie er selbst sagte, „in architektonischen Erfindungen körperlich darzustellen." Er war daran gewöhnt, alles was er dachte und aussprach, unter dem Gesichtspunkte der lebendigen Form der praktischen Darstellung zu betrachten. Der Idee lebt' ich, schreibt er, und sah nie die Wirklichkeit werden; — doch auch Gedanken sind dauernd, und schon oft sind sie zu Blumen emporgeschossen über dem Grabe ihres Erfinders. Und diese Blumen werden uns jetzt geboten. Nun endlich, zehn Jahre nach dem Hinscheiden des geliebten Lehrers, wird es uns vergönnt, ihn mit Klarheit als schaffenden Künstler kennen zu lernen.

Es ist Hubert Stier, der einzige Sohn des „alten Stier", welcher, als Erbe und Verwalter des reichen künstlerischen Nachlasses seines Vaters, die Publikation einer Auswahl der architektonischen Erfindungen unternimmt. Das Programm ist groß angelegt. Möchten nicht äußere Umstände die Ausführung desselben verhindern. Das Werk soll eine Sammlung der 11 größeren Entwürfe, nämlich Wiederherstellung der beiden Landsitze des Plinius, Entwurf zum Winterpalast in Petersburg, 4 Entwürfe zu einem Dom in Berlin, Entwurf zu einem Ständehause in Pesth, zum Athenäum in München, dem Rathhause für Hambung und der Votivkirche in Wien enthalten, beglei-

tet von den Erläuterungen, in welchen W. Stier selbst die Motive zu seinen Arbeiten darzulegen pflegte. Kurze historische Notizen über die Entstehung und die Schicksale derselben, will der Sohn hinzufügen. Eine größere Biographie*) nach den zahlreichen, eigenhändigen Aufzeichnungen des Meisters soll den Schluß des Werkes bilden. Daran soll sich denn noch die Veröffentlichung des literarischen Nachlasses, seiner Studien über das Wesen und die Geschichte der Baukunst anschließen, vielleicht auch eine Sammlung verschiedener kleiner Entwürfe und Erfindungen. Erst nach Vollendung dieser Publikationen wird mit Klarheit erkannt werden können, welchen Einfluß W. Stier auf die allgemeine künstlerische Entwickelung der neuesten Zeit ausgeübt hat.

Stier's Entwürfe sind der Ausdruck und das Resultat eines in steter, ernster Arbeit zugebrachten mühevollen Künstlerlebens. Sie schließen sich während eines Zeitraumes von beinahe 30 Jahren an die künstlerische Entwickelung Stier's an, folgen den Fortschritten seiner Ideen und Ansichten. In den Grundprinzipien ist er sich von Anfang an stets gleich geblieben. Er hat dieselben schon im Jahre 1826, noch in Rom, zur Erläuterung des Entwurfs einer protestantischen Kirche, welchen er an Schinkel schickte, ausgesprochen. Sie bilden, obgleich in Form und Umfang später mannigfach erweitert und geklärt, sein künstlerisches Glaubensbekenntniß, sind daher mit Recht Seite VI — XIII des Vorworts abgedruckt. — Fast in jeder der elf hier zunächst in Betracht kommenden Arbeiten hat er die Lösung einer der großen Fragen versucht, welche die Künstler der Gegenwart nach verschiedenen Richtungen hin beschäftigen, hat sich an die größesten und höchsten Aufgaben gemacht, welche der Baukunst seiner Zeit gestellt wurden. Gewaltig in Maßstab und räumlicher Ausdehnung stellen sie sich dar, mit einer Fülle der verschiedenartigsten Motive, in einem Reichthum an dekorativen Detail, wie ihn in der Praxis anzuwenden nur selten gestattet ist. Sie schließen sich keinem Baustil in sklavischer Nachahmung an, aber sie versuchen auch nicht, sich von der historischen Tradition loszusagen, sind vielmehr in den mannigfachsten Stil-Modifikationen, je nach den Aufgaben, entworfen. Ueberall strebte der Künstler den Anforderungen der modernen Zeit gerecht zu werden, richtete sich in der Konstruktion und ästhetischen Ausbildung stets nach dem Bedürfniß, nach Material, Klima und den disponiblen Geldmitteln. Wenn auch nicht ausgeführt in Stein, dürften diese Entwürfe doch viele ausgeführte Werke weit überragen und, ähnlich wie Schinkel's Entwurf zu dem Königspalast auf der Akropolis von Athen und dem kaiserlichen Lustschlosse Orianda, von der Nachwelt zu den bedeutendsten Schöpfungen unserer Zeit gezählt werden. Sie werden als Vorbild, als Fundgrube lebensvoller Ideen noch vielfach benutzt werden.

Hubert Stier schließt sein Vorwort mit den Worten: „Der Marmor **), den die Freunde zum Gedächtniß über das Grab gedeckt haben, ist dem Freunde und dem Lehrer geweiht, mag das vorliegende Werk auch dem Künstler Wilh. Stier die ihm in der Entwickelung unserer modernen Baukunst gebührende Stelle bewahren!"—

Nach diesen einleitenden Bemerkungen über das ganze Werk, nun zu dem uns vorliegenden ersten Heft ***), welches auf 7 Blättern im größten Folio den frühesten der hier zu publicirenden Entwürfe bietet, eine Wiederherstellung der Villa Laurentina, Landsitz des jüngeren Plinius, welche neben dem rein künstlerischen Interesse und dem Interesse für die Person W. Stier's auch sonst noch mancherlei Interessen um des Gegenstandes willen bietet und so, abgesehen von der zufälligen Eigenschaft, daß er der früheste Entwurf Stier's ist, sich sehr wohl eignet das Interesse für diese Publikation in den weitesten Kreisen, auch wo Stier nicht bekannt war, anzuregen.

Sehr bekannt sind die beiden Briefe (II, 17 u. V, 6) des Plinius Secundus, in welchen er eine reizvolle und anmuthige Beschreibung seiner beiden Landsitze Laurentinum und Tuscum entwirft. Diese Beschreibungen haben schon oft den Wunsch erregt, diese Villen, davon sichere Reste

---

*) Ein Nekrolog W. Stier's steht im Deutschen Kunstblatt 1856 Nr. 43 und in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen. Später, im Jahre 1866, erschien (bei Beelitz in Berlin) eine von Fritsch im Verein „Motiv" gesprochene schöne Gedächtnißrede für Wilhelm Stier.

**) Das schöne, in Form einer dorischen Aedicula erbaute Grabdenkmal Stier's auf dem Schöneberger Kirchhofe bei Berlin.

***) Die folgenden Hefte sollen in halbjährigen Zwischenräumen erscheinen.

nachzuweisen bis jetzt nicht gelungen ist, durch Zeichnung herzustellen, und so haben denn, älterer Versuche zu geschweigen, in den letzen Decennien A. Hirt, L. Canina, und gleichzeitig mit Stier auch Schinkel Restaurationen versucht und publicirt. W. Stier's Wiederherstellung, welche ohne Zweifel zu den gelungensten Versuchen der Art gehört und sich der Arbeit Schinkel's sehr wohl an die Seite stellen läßt, verdankt ihre Enstehung einer unfreiwilligen Muße, welche der Künstler durch die im Jahre 1830 erfolgte Umgestaltung der Berliner Bau-Akademie erhielt. Er war erst vor Kurzem von einem längeren Aufenthalt in Italien zurückgekehrt. Die Eindrücke des Alterthums standen ihm noch lebhaft vor der Seele. Während seiner fast vierjährigen angestrengten Lehrthätigkeit hatte er über das Wesen der antiken Baukunst nachgedacht. Es drängte ihn nun die Anschauungen, welche er gewonnen, die Resultate seiner künstlerischen Bestrebungen, die Prinzipien, welche er bis dahin vor seinen Schülern entwickelt hatte, in einem Werke der freien Phantasie, zum sichtbaren Ausdruck zu bringen, und dazu boten ihm die ausführlichen Beschreibungen, welche Plinius von seinen beiden Landhäusern gegeben, ein vorzüglich geeignetes Programm. Die Arbeit zog sich durch mehrere Jahre hin. Sie war seine Erholung nach den Unterrichtstunden, „ein goldener Faden, ein lieber Stern, in dessen Licht er neben den Geschäften des Berufs neue Lebensfrische suchte." Bei der sorgfältigen Durcharbeitung aller Einzelheiten war er bemüht, allen Reichthum seiner Phantasie alle Erinnerungen an das geliebte Italien zur Gestaltung zu bringen. Die ersten Skizzen zu den beiden Entwürfen entstanden 1831—32. Dann führte er zunächst das Laurentinum weiter aus. Und da es ihm widerstrebte, das Kind seiner Phantasie den Händen eines Kupferstechers zu geistlosen Kopien zu überlassen, aus dem lange gehegten Liebling eine Buchhändler-Spekulation zu machen, entschloß er sich das Werk selbst zu radiren und selbst zu verkaufen. Er machte zu dem Zweck im Sommer 1833 einen Cursus im Kupferstechen bei Prof. Buchhorn durch und radirte dann die Platten II—VI seines Laurentinum eigenhändig. Das dekorative Detail zeichnete er ohne vorbereitende Zeichnungen unmittelbar auf die Platten. — Der Entwurf wurde von Künstlern gesehen und geschätzt. Er ist aber nie in die Oeffentlichkeit gelangt. Im Jahre 1842 schrieb er die Erläuterungen dazu und nahm sogleich den Entwurf des Tuscum wieder auf, von welchem einzelne Blätter 1843—47 beendet wurden. Doch brachte er die ganze Arbeit nie zum völligen Abschluß. Die Zeichnungen zum Stich sind erst nach seinem Tode gefertigt worden. W. Stier hatte es unterdeß auch aufgegeben, sie einzeln zu publiciren, und wünschte sie mit seinen späteren, größeren Arbeiten zu ediren. Und so blieben diese freisten und edelsten Schöpfungen, die gereifte Frucht seiner Studien über die Baukunst der Alten, ruhig in den Mappen und treten erst jetzt, nach 30 Jahren, an das Licht, um uns„ seine Schüler zu erfreuen, zu belehren, zu bestärken, ihm neue Freunde und Verehrer zu erwerben.

Auf die Einzelheiten der Entwürfe selbst, die nur im engsten Anschluß an den Text des Plinius beurtheilt werden können, einzugehen, ist hier nicht der Ort. — Blatt I u. I A, die Generalansicht der ganzen Anlage und der besonders schöne Grundriß, sind von F. W. Schwechten gestochen.

Der Text von Hubert Stier bringt außer einem Vorwort historische Notizen über die Entstehung des Entwurfs, Uebersetzung der beiden Briefe des Plinius, und W. Stier's sehr vortreffliche, auch für andere Verhältnisse lehrreiche Motivirung des Entwurfs und Erläuterung desselben.

Danzig. **R. Bergau.**

Korrespondenz.

Portugiesische Briefe.

IV.

Lissabon. Holbein.

Unter den Kirchen Lissabon's nimmt die Klosterkirche S. Jeronimo von Belem den ersten Platz ein. Sie wurde zur Erinnerung und an der Stelle erbaut, wo Vasco de Gama vor seiner Einschiffung die Nacht im Gebet zubrachte. Ein anmuthiger, im maurischen Stil erbauter Thurm, auf einer Schanze am Ufer des Tejo, bezeichnet den Ort, wo sein Schiff, auf dem er den Weg nach Indien entdecken sollte, vor Anker lag. Die Klosterkirche wurde von D. Manoel errichtet, unter Leitung eines gewissen Boytaca, dessen italiänisirter Name, Potassi, zu der Annahme verleitete, er selbst sei italiänischer Abkunft gewesen. Seine Herkunft und weiteren Lebensschicksale sind bis jetzt keineswegs aufgeklärt. Die Kirche ist in spätgothischem, wenn auch durch maurische Reminiscenzen stark modificirtem, Stil erbaut. Sie wurde nie ganz vollendet. An der West- und Südseite befinden sich Haupteingänge mit reich ausgebildeten, prächtigen Portalen. Die mit Spitzen und Zackenornamenten verzierten Fenster sind noch rundbogig, eine Eigenthümlichkeit der portugiesischen Gothik, die sich nie zu ganz reiner Durchbildung emporschwang. Im Innern leiten die achtkantigen, dünnen und sehr hohen Pfeiler in etwas nüchterner Weise ohne Kapitäl in die Rippen und das Netzwerk über. Sie sind von unten bis hoch hinauf mit Thiergestalten und Blumengewinden verziert. Am westlichen Haupteingang befindet sich ein erhöhter Orgelchor über einer dreischiffigen Halle, deren breite, gedrückte Spitzbögen in allen Theilen mit Verzierungen überladen sind. Diese etwas niedrige, halb dunkle Halle erhöht den Phantasieeindruck des Inneren der Kirche ungemein, da sich die säulenartigen Pfeiler mit ihren vielen Gestalten und Ornamenten hell dagegen abheben. Die Breite des mittleren der drei gleichhohen Schiffe mißt 33 Fuß, die der Seitenschiffe je 20 Fuß. Länge des Mittelschiffes vom Ende des Orgelchors bis zum Querbau 103 Fuß. An der Nordwand der Kirche führten sieben kleine, mit Zackenbögen geschmückte Thüren in die Mönchszellen. Der Querbau hat zwei Apsiden, zu denen gewaltige Spitzbögen hinüberleiten. Am letzten Pfeiler des Mittelschiffes und am nördlichen Eingangspfeiler zum Hauptchor befinden sich reich verzierte Kanzeln. Der Hauptchor ist nun, wie auch die Balustrade und der Abschluß der Orgelempore, unter spanischer Herrschaft, in klassisch-ionischem Stil hinzugefügt, vielleicht vom Erbauer des Escurial, der schwerlich die komische Wirkung beabsichtigte, die dieser wunderliche Anachronismus unwillkührlich hervorbringt. Zum Mindesten erscheinen gegen die Pracht der maurisch-gothischen Schiffe diese klassischen Formen äußerst nüchtern und nichtssagend. In diesem Chor liegt D. Manoel der Glückliche begraben. Vom nördlichen Querschiff aus gelangt man durch einen schmalen Gang in die herrliche Sakristei. Sie bildet bei 56 Quadratfuß Weite ein großes Palmendach, dessen Rippen von einem einzigen Pfeiler in der Mitte aufschießen, in der Anlage und den Verhältnissen dem Ordensremter in Marienburg ähnlich und von edelster Wirkung. Die Arkaden des Klosterhofes sind wieder phantastisch verziert, mit sehr gut berechneter perspektivischer Wirkung, indem in den Ecken angehäufte Bögen über die eigentliche Tiefe derselben täuschen. Im Allgemeinen ist Belem eine abgeschwächte Nachahmung der Bauten von Batalha. Jene sind reicher und stilvoller, dieses aber durch Aufhäufung verschiedenster Bauweisen wieder eigenthümlich und interessant.

Nächst Belem verdient die in gothischem Uebergangsstil erbaute Ruine des Carmo vom Jahre 1389 genannt zu werden. Diese Kirche stürzte bei dem Erdbeben von 1755 zusammen und ist seitdem unverändert geblieben, nicht einmal der Schutt des eingefallenen Gewölbes wurde entfernt. So dem Regen und Sturm preisgegeben, welche das Gestein langsam verwittern und losbröckeln, ist sie mit ihren Bögen, die gähnend in die Luft ragen, noch jetzt ein deutliches Bild jener gewaltigen Katastrophe. Es war ein dreischiffiger Bau mit erhöhtem Querschiff und polygonem Chorabschluß. Zu beiden Seiten des Chors liegen je zwei tiefe Kapellen, ebenfalls mit polygoner Apsis. Die Ausführung des Details ist einfacher und strenger im Stil als alle anderen Bauten Portugal's, nur an den Altarnischen in den Seitenwänden und an den Wimpergen über den Eingängen zum Querschiff haben sich einige maurische Spitzen und Zackenornamente mit untergeschlichen. Im

Uebrigen giebt gerade die Einfachheit den Verhältnissen etwas Großartiges, das sie bedeutender erscheinen läßt, als sie in der That sind. Folgende sind die ungefähren Maße. Das Hauptschiff enthält in Abständen von 3 Meter fünf Pfeiler, die aus vier $^3/_4$ Säulen mit einer einfachen Hohlkehle dazwischen bestehen. Darüber befinden sich korinthische Kapitäle, deren Schaft mit Kanellirungen weit über die Blätter verlängert ist. Die Kapitäle haben 60 Centim. Höhe, die Säulen selbst circa $7,_{45}$ Meter. Diese Säulen stehen nun auf einer 12 Centim. hohen jonischen Basis und diese ruht merkwürdiger Weise, durch einen viereckigen Würfel vermittelt, auf einem achtkantigen Pfeiler von 2 Meter Höhe Wir haben also hier eine einfache romanische Pfeileranlage, aus der sich dann das gothische Säulenbündel entwickelt, das vermittelst eines stark ausgeprägten Kapitäls in die Spitzbögen hinüberleitet. Diese Bögen mögen eine Höhe von circa 5 Meter haben. Die letzten Pfeiler am Querschiff, die bedeutend höher sind und vielleicht 15 Meter messen, bestehen aus 4 großen und 8 kleinen Säulen, die auf einer sechszehnkantigen Pfeilerbasis ruhen. Die Breite des Mittelschiffes beträgt $7,_{50}$ Meter, die der Seitenschiffe $4,_{50}$. Am Eingang zum großen Chor stehen zwei schöne korinthische Pfeiler, mit vortrefflich gearbeitetem Kapitäl. Ueber die Ausschmückung des Chors läßt die Zerstörung kein Urtheil zu, man sieht nur noch, daß er fünf, schmale spitzbogige Fenster hatte, die Kapellen daneben deren drei. Die Façade der Kirche schmückte ein Säulenportal unter Eselsrücken-Bogen und ein gothisches Rundfenster darüber. Die große Zerstörung läßt nicht mehr erkennen, ob sie jemals, oder vielleicht in einem anderen Baustil, vollendet wurde. Schließlich sei noch ein Triforium erwähnt, das als wirkliche Galerie ausgearbeitet, die Seitenwände nicht innen, sondern von außen umgiebt und dadurch die Außenseite des Baues in eigenthümlicher Weise gliederte.

Außer diesen beiden Kirchen kann man in Lissabon noch hier und da ein schönes Portal oder sonst einen schlecht konservirten Rest aus guter Zeit finden, den das Erdbeben umzuwerfen vergaß. Nächstdem besitzt die Akademie der Künste einige vorzügliche Bilder italienischer und flandrischer Meister unter vielen Erzeugnissen einheimischer, mittelalterlicher Kunst, die ein eingehenderes Studium erfordern; auch kann man im Privatbesitz verschiedene recht werthvolle alte Bilder sehen. Endlich existirt in der Ruine des Carmo ein sogenanntes archäologisches Museum, das einige interessante Skulpturen des Mittelalters enthält. Doch über alles Dies muß später einmal ausführlich berichtet werden.

Ich komme nun noch einmal auf den Besitz im des Königs Ferdinand befindlichen „Lebensbrunnen" von Holbein zurück. Wie Woltmann in seiner Biographie Holbein's vortrefflich sagt*), erweckt schon der erste Anblick des Bildes den Gedanken, daß nur ein Holbein solche Charaktere zu schaffen und diese so auszuführen vermochte. Dieser Eindruck steigert sich noch bedeutend, wenn man das Original selbst betrachtet und ich möchte sagen, daß kaum Ein Bild so deutlich den Stempel der Holbein'schen Manier, seine Eigenthümlichkeit in der Anordnung und im Ausdruck der Figuren trägt als dieses. Es ist unzweifelhaft ein Bild aus seiner Glanzepoche, vielleicht das größte Werk, das die deutsche Malerei jener Zeit überhaupt hervorgebracht hat. Der Tradition der Geistlichen des Schlosses Bemposta in Lissabon zufolge**), soll Katharina, die Gemahlin Carls II. das Bild aus England mit herübergebracht haben. Jene Fürstin kehrte im Jahre 1685 in ihr Vaterland zurück und starb zu Lissabon im Jahre 1705. Ist es nicht auffällig, daß ein so vortreffliches Kunstwerk, das Holbein 1519, etwa kurz nach seiner Wanderschaft, ausgeführt haben muß, beinahe zwei Jahrhunderte lang in dem Besitz der Königsfamilie von England bleiben konnte, ohne daß jemals die geringste Notiz davon genommen wäre? Erscheint es nicht sonderbar, daß man nirgends Studien oder Zeichnungen findet, die er jedenfalls zu dieser seiner größten Komposition angefertigt hatte? Ging die Vollendung dieses großartigen Kunstwerkes in Basel oder sonst wo so unbemerkt vor sich, daß Niemand uns davon eine Nachricht überlieferte, während andere viel kleinere Bilder schon bei ihrer Entstehung Anerkennung und dann schriftliche Erwähnung fanden? Alle diese Umstände sind gewiß äußerst seltsam und drängen fast zu der Annahme, daß der Lebensbrunnen nicht in der Schweiz gemalt sein kann. Für mich steht auch fest, daß Katharina, die Gemahlin Carls II. ihn niemals gesehen hat, wenigstens gewiß nicht in England; doch davon später.

---

*) Woltmann, Holbein 2c. I. Seite 234.

**) Rascynski, Les arts en Portugal. Seite 295.

(Schluß folgt.)

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig

Aus Julius Schnorr's Lehr- und Wanderjahren.

Von **Max Jordan.**

II.

Seit wir zu Anfang dieses Jahres ein Bild zu entwerfen versuchten von den künstlerischen Anfängen Schnorr's, ist der Genius dahingegangen, der allen Strebensgenossen unseres Künstlers Lehre und Vorbild gab, und es hieße dem Herzen des verehrten Mannes, auf dessen Jugend wir den Blick zurückwenden, wehe thun, wenn den nachfolgenden Blättern der Name Cornelius nicht voranstünde. Als der herrliche Greis 1861 zum letzten Mal Italien verließ und sein Heimzug von der Künstlerschaft allerorten mit einer Feier begrüßt wurde, die wie Exequien eines Lebenden erschien, war Schnorr der einzige von den Genossen seiner großen Tage, den er in Deutschland noch antraf. Und von den wenigen getreuen Gesellen der Frühlingszeit seines Künstlerstrebens galt dieser ihm als der treueste. Denn während so Mancher zu früh heimging, um sich voll zu bewähren, und Andere entweder sich abwandten oder durch das Maß ihrer Fähigkeit in würdiger Nachfolge gehindert waren, hat Schnorr mit allen Kräften festgehalten an dem gemeinsamen Ideal, ihm auf eigener selbständiger Bahn neue Gebiete erschlossen, weiteren Eingang verschafft. Dieß Zeugniß, das ehrendste, das einem Künstler werden kann, war ausgesprochen in dem Händedruck, mit dem der Meister den Meister, der Freund den Freund, der große Beginner den willig und würdig Weiterstrebenden damals begrüßte.

Und nicht blos Pietät und Bewunderung heischte den Zoll der Dankbarkeit, vielmehr bis in die nächsten menschlichen Beziehungen hinein erstreckte sich dieß Verhältniß der beiden seltenen Männer. In jenen Jahren gerade, mit deren Schilderung unsere Charakteristik abbrach, wurde Cornelius' Einfluß in zwiefacher Weise für Schnorr entscheidend. Ihm vor Allem verdankt er die Richtung auf die großen Zwecke seiner Kunst, aber zugleich einen guten Theil der Möglichkeit, ihnen in erwünschter Form genügen zu können. Je reicher und reifer sein künstlerisches Wollen und Vermögen wurde, desto lebhafter drängte es auch Schnorr, den Inhalt seines Geistes in der erhabenen Sprache monumentaler Gebilde zum Ausdruck zu bringen. In diesem Streben wurde von den Jüngeren die Erbschaft Carstens'

angetreten, das Ziel seines großartigen, aber unglücklichen Ringens erfaßt und zum Gegenstand konkreter Aufgaben gemacht. So vereinigte sich — wenn wir diese Unterscheidungsnamen überhaupt anwenden dürfen — die klassische und die romantische Tendenz, und kaum begegnen sie sich in gleicher formaler Anforderung, da ist auch deutlich, daß sie sich innerlich versöhnen. Cornelius gab das erste Beispiel, wie er der Erste war, der wieder a fresco malte. Wer wollte angesichts seiner Gemälde in der Casa Bartholdy noch von principiellem Gegensatz der künstlerischen Ideale Carstens' und der neuen Künstlergemeinde reden, die damals ihre ersten großen Proben ablegte? Auf verschiedenen Wegen freilich gelangen die Einzelnen zur Höhe geistigen und formalen Stils; aber daß sie der Individualität weitesten Spielraum läßt, das gerade charakterisirt die echte Kunst. Sklaven macht die Manier, das wahrhafte Schönheitsstreben giebt Freiheit. Und mit dem Eintritt in bedeutendere Kunstarbeit zeigt sich bei Schnorr von Stund an auch die befreiende Rückwirkung. Die jünglingshaften Züge, die seine bisherigen Leistungen an sich tragen, befestigen sich immer mehr zu männlicher Entschiedenheit und Strenge; aber fast bei Keinem der Zeitgenossen ist dieser Uebergang so deutlich und vollständig wahrzunehmen wie bei ihm. Förderung durch treue und liebe Genossen ist ihm dabei auf's reichlichste zu Theil geworden. Es ist viel gefabelt von dem Leben der damaligen deutschen Kunstkolonie in Rom; idealisch ist stets nur die Erinnerung, in Wirklichkeit gab es auch dort manchen Zwiespalt, manche herbe Begegnung, trübe Stunden genug, — besonders die brieflichen Aufzeichnungen Niebuhr's sind Beweise dafür —, aber Ein Merkmal nöthigt uns, ungewöhnlich von diesem Verkehr zu denken. Lehrt auch die Erfahrung nur zu oft, daß es außerordentlichen Naturen von verschiedener Geistesrichtung am schwersten wird, sich gegenseitig gelten zu lassen und mit Verständniß aufeinander einzugehn, so war dieß gerade hier in hervorragender Weise der Fall, und gegenüber der kleinlichen und selbstischen Ausschließlichkeit, welche manche der nachfolgenden Künstlergenerationen in ihren gesellschaftlichen Berührungen kennzeichnet, ziemt es, diesen Zug hervorzuheben. Nicht Allen freilich, die in den zwanziger Jahren in Rom zusammentrafen, ist gleicher persönlicher Takt, gleiche Aneignungsfähigkeit nachzurühmen, wie sie Schnorr ziert, aber bei Weitem die Meisten besaßen oder lernten die schöne Kunst, ihres Wirkens im Vereine zu genießen. Und diesem Triebe gab umfassendes Bildungsbedürfniß den Inhalt. Der ungastliche Begriff „Fach", der so oft zwischen Wissenschaft und Wissenschaft, Kunstgattung und Kunstgattung ein geistiges Kastensystem begründet, schien noch nicht erfunden. Inniger und lebhafter Austausch der verschiedenartigsten Interessen vervielfältigte Leben und Thätigkeit. Wir nennen aus dem vertrauten Freundeskreis römischer Zugvögel, welche die späteren Jahre auf kürzere oder längere Zeit herzubrachten, die Namen Platner, Ludwig Richter, Richard Rothe, Pertz, Gerhard, Stier; mit Rehbenitz und Friedrich v. Olivier wohnte Schnorr acht Jahre lang auf dem Capitol im Palast Caffarelli unter einem Dache mit Bunsen, der ihm ein besonders treuer, sorglicher Freund war. Frischer Lebensgenuß begleitete den Ernst der Arbeit; das Echo deutscher Lieder, die damals zuerst bei Ponte rotto in weiland Don Raffaele's traulichem Winkel wiederklangen, ist seitdem haften geblieben; kein Künstlergeschlecht, bis auf den heutigen Tag, das nicht zum Gegengruß die lieben Weisen weckte. —

Die römischen Jahre gehören zu Schnorr's glücklichster Zeit. Aber große Entscheidungen vollziehen sich selten ohne Qual und Täuschung, das hat auch er eben damals erfahren müssen, wenn auch sein guter Stern schließlich die Wolken überwand. Als der Marchese Massimi, angeregt durch die jüngst vollendeten Fresken im Bartholdy'schen Hause, seine Villa mit Freskogemälden nach Werken der größten italienischen Dichter schmücken lassen wollte, wurde er durch Cornelius, welcher mit Oberbeck bereits zu diesem Zwecke gewonnen war,

auf Schnorr aufmerksam gemacht. Jenen beiden Genossen war ihrer künstlerischen Neigung gemäß der gigantische Dante und der empfindsame Tasso zugetheilt; der Ariost,

„der Alles, was den Menschen nur
Ehrwürdig, liebenswürdig machen kann,
In's blühende Gewand der Fabel hüllt",

wurde dem jungen Schnorr übertragen. Und das ihm bestimmte Zimmer war überdieß das größte. So sah sich unser Künstler einer Aufgabe gegenüber, wie sie schöner, erwünschter, ehrender nicht gedacht werden konnte. Mit tausend Freuden griff er zu; schon knitterten die ersten Kartons unter dem behenden Blei, — da faßte ihn die Krankheit, von der wir bereits sprachen. Zwar versuchte er in Florenz die vorbereitenden Arbeiten fortzusetzen, allein da sich heftiger Rückfall einstellte und langwierige Muße geboten war, bestimmte ihn die Gewissenhaftigkeit, den Plan ganz aufzugeben; bei seinem für bedenklich gehaltenen Zustande wollte er den edlen Gönner nicht in's Ungewisse hinhalten. Indeß schneller, als er hatte hoffen können, erlangte er die Kräfte wieder; er kehrte nach Rom zurück, das Werk seiner Sehnsucht nun doch hinauszuführen. Allein infolge seines Rücktritts hatte der Marchese die Arbeit bereits einem Italiener anvertraut, der es seinerseits für künstlerische und nationale Ehrensache hielt, den Auftrag festzuhalten. So mußte sich Schnorr zum zweiten Mal resigniren. „Aber ein Anderer" — so schreibt er selbst in schönem Künstlerbewußtsein — „ein Anderer, welcher wollte, daß ich den Orlando malte, und welcher Herr aller Dinge ist, legte sich in's Mittel und rief den Italiener, den ich nie persönlich kennen lernte und dessen Namen ich nicht einmal erfuhr, in ein andres Leben ab." Nun trat er mit doppelter Freudigkeit in seine Rechte wieder ein und warb, durch Eggers in der Technik unterwiesen, von 1820 an mit öfteren Unterbrechungen fast sieben Jahre um die Palme der Meisterschaft, die er hier sich erringen sollte.

Die große Bedeutung, welche der Casa Bartholdy und der Villa Massimi von allen Darstellern der neueren deutschen Kunst beigemessen wird, kann leicht zu der irrigen Vorstellung Anlaß geben, als seien die Räume, die so Köstliches einschließen, auch hervorragend in ihren Verhältnissen. Das Gegentheil ist der Fall. Muß schon der Saal der Casa Bartholdy sich anstrengen, um die erhabenen Gestalten würdig zu tragen, mit denen Cornelius, Overbeck und Veit seine Wände erleuchtet haben, so hat das Gartenhaus des Marchese Massimi, das gemeinhin auch mit dem entsprechenderen Namen „Casino" bezeichnet wird, noch größere Mühe, seine hohen Gäste bequem zu herbergen. Der Eindruck der Kleinheit und Enge wird noch dadurch gesteigert, daß in der Nähe erstaunliche Bauten das Auge in Anspruch nehmen. Denn der Wanderer, der die Villa Massimi aufsucht, geht entweder von Santa Maria Maggiore, vom Monte Cavallo oder vom Colosseum her dem Lateran zu. Dort in unmittelbarer Nähe der alten Stammkirche, die den römischen Päpsten ihren ersten Titel gab, ist der Garten angelegt, den in den gepriesenen zwanziger Jahren die Besten aus der Zahl der deutschen Künstlerkolonie in wetteifernder Thätigkeit bevölkerten. Wer die Stätte besucht, sollte, dafern die Zeit es vergönnt, den Johannistag wählen. Nicht blos weil ein guter Sinn darin liegt, der Freude des erneuten Sommers dort inne zu werden, sondern weil gerade an diesem Tage der Kontrast zwischen dem kleinen Heiligthum und der umgebenden Welt am sinnfälligsten ist. Nicht ohne Mühe gelingt es dann aus dem Strome der Volksmenge, die kreischend von der unter Kanonendonner vollzogenen Benediktion heimdrängt, seitab zu gelangen in die kleine Gasse, die der Villa zuführt. Tritt man durch die Thür, so steht man in einem Garten, dessen Anlage nicht eben sehr glücklich genannt werden kann. Melancholie scheint sie zu verrathen; hinter diesen Mauern

und Taxushecken, die den Umblick beschränken, ist man so einsam, daß, wer verhüllten Auges hierhergeführt wird, die Nähe Rom's nicht ahnen kann. Das Gartenhaus ist ein schlichter einstöckiger Bau, bürgerlich simpel gegen die Mehrzahl der stolzen Paläste, die andere römische Gärten bergen; nicht auf Säulen ruht sein Dach, aber aus seinen Gemächern — und diese Räume sind nur Gemächer — schimmert uns der Zauber einer Traulichkeit entgegen, die wir sonst nirgend empfinden.

Die drei von den deutschen Genossen ausgemalten Zimmer liegen neben einander zu ebener Erde. In den beiden kleineren, die 8 Ellen ohngefähr im Geviert messen, befinden sich die Darstellungen Koch's und Veit's zu Dante und die zu Tasso's befreitem Jerusalem von Overbeck und Führich; das mittlere, eine Art Vestibül, durch welches man aus dem Garten nach dem kleinen Speisesaal und anderweiten anstoßenden Wohnräumen gelangt, und das bei gleicher Tiefe mit den Nachbarräumen ungefähr die doppelte Breite hat, enthält Schnorr's Bilder. Die architektonische Eintheilung des Zimmers ist nicht günstig: die vordere Langwand wird durch die Eingangsthüre und zwei rechts und links angebrachte Fenster durchschnitten und läßt auf diese Weise nur vier schmale Streifen für Malereien frei; die übrigen drei Wände sind ebenfalls durch Mittelthüren durchbrochen. Die Konstruktion der Decke, bei allen drei Zimmern gleichartig, bietet ein Mittelfeld, auf welches die vier Gewölbkehlen zustreben. Aus diesen Deckenwölbungen aber werden wieder durch über den Thüren angebrachte Lünetten halbrunde Stücke ausgeschnitten.

So entstanden also vier Arten von Raumausschnitten: rechtwinkelige große Wandflächen — zwei ganz geschlossen, zwei durch Thürausschnitte beschränkt — Halbkreise, Kreisabschnitte *) und schmale pilasterartige Flächen; dazu ein gestrecktes Rechteck für das Mittelbild der Decke. Der Bedeutung dieser Räume sinnvoll und zwanglos entsprechend zerfällt daher auch der Cyklus von Gemälden in vier Klassen: Geschichtliche Hauptmomente, symbolische und typische Gruppen, Episoden oder Charakteristiken, Porträtgestalten, und dazu das abschließende Mittelbild.

Da sich nun auf jeder Seite des Zimmers dieselben Räume wiederholen, so setzte sich der Künstler die Aufgabe, bei Vertheilung seiner Bilder noch eine zweite inhaltliche Gesetzmäßigkeit zu befolgen, indem er jeder dieser architektonischen Raumgruppen den Charakter eines in sich abgeschlossenen Ganzen zu geben strebte. Hierbei kam es darauf an, aus der übergroßen Fülle von Motiven, die Ariost's Gedicht enthält, das Charakteristische auf eine Weise auszuwählen, die dem Einzelnen seine konkrete Klarheit läßt, ohne das feine poetische Gewebe zu zerstören, welches den überaus verschiedenartigen in breiten Episoden ausgeführten Fabeln Einheit giebt.

„Ein Gedicht wie der rasende Roland, in welchem die Hauptidee so verborgen liegt wie der Faden in einem reichen Blumengewinde, so willkürlich in der Zusammenstellung seiner Theile, von solchem Umfang, muß bei verschiedenen Lesern auch auf sehr verschiedene Weise in der Erinnerung bleiben; wenn auch durch den gleichen Ton, in dem alle Theile gehalten sind, ein ähnlicher Eindruck von dem Ganzen bei jedem Leser zurückbleibt."

So äußert sich Schnorr selbst in den Erläuterungen, die er auf Wunsch des Marchese Massimi schrieb**), und die für jeden Künstler und Alle, die sich über Bedingungen und Gesichtspunkte cyklischer Komposition unterrichten wollen, von großem Werthe sind. Ueber die ganze Arbeitsweise unseres Künstlers, und des Historienmalers überhaupt, geben sie die

*) Ursprünglich breite Halbringe, wie unser Kupferstich verdeutlicht, ein Raum, den Schnorr durch das Arrangement der Guirlandenrahmen wohlgefällig modificirte.

**) Sie sind abgedruckt im Kunstblatt von 1828 Nr. 9, 10, 11. Als der Besteller sie las, glaubte er, die Arbeit eines Gelehrten vor sich zu haben.

lehrreichsten Aufschlüsse: vor allen Dingen machen sie deutlich, welcher hohe Grad von Verstandesthätigkeit, Kenntniß und Besonnenheit mit phantastischem Schaffen nicht blos vereinbar ist, sondern geradezu verbunden sein muß, wo es sich um derartige Aufgaben handelt. Ihnen gegenüber steht der Maler dem Baumeister, dessen Arbeit ihm vorausgegangen und seiner Schöpfungen bedingendes Substrat ist, so nahe, daß auch sein Verfahren dem Ineinandergreifen von Wissenschaft und Kunst ähnelt, welches die Architektur charakterisirt.

Den Grundplan des Gedichts in der Totalität der Malereien anschaulich zu machen, dabei den Reiz der Mannigfaltigkeit im Auge zu behalten, endlich die Gegenstände nicht blos nach dem Gesichtspunkte malerischer Darstellbarkeit überhaupt, sondern so zu wählen, daß sie zugleich eigenthümliche Reize bildlicher Wiedergabe zur Geltung brächten: das waren die Anforderungen, die der Künstler an sich stellte. Er ordnete demgemäß seinen Cyklus in folgender Weise: Die Bilder der Hauptwand und der zu ihr gehörigen Deckenwölbung vergegenwärtigen in großen Zügen die poetische Tradition vom Hergange des Kampfes wider die Sarazenen, den Karl mit seinen Paladinen führt. Wir sehen, wie der Kaiser das von Agramant, dem Führer des Heidenheeres bedrängte Paris zu retten auszieht; den Gläubigen eilt der Erzengel Michael zu Hilfe (Lünette); unter seinem Schutz vollziehen sich die großen Aktionen: Rinaldo vertreibt im Bunde magischer Gewalten die Mauren aus Frankreich, Dudo verfolgt und vernichtet mit seiner durch Wunder herbeigeschafften Flotte die Fliehenden auf dem Meer; Biserta, die stärkste Feste der Heiden im Orient, fällt durch der Christen Tapferkeit, Agramant selbst wird auf Lipadusa in einem Sechskampf von Roland erschlagen (Deckenwölbung).

Auf der Eingangswand gegenüber stehen in den schmalen Pfeilerstreifen zwischen Thür und Fenstern die Gestalten von vier Hauptthelden der Heidenschaft: Mandricard, Ferragu, Marsil und Rodomont, verurtheilt gleichsam, den Ruhm ihrer Gegner ohn' Unterlaß zu betrachten.

Nun nach Vollendung des kriegerischen Schauspiels, das er in prägnanten dramatischen Momenten vor den Augen des Betrachters abgespielt, wendet sich der Künstler mit gleich liebevollem Blick wie der Poet den einzelnen Helden zu, ihre Schicksale zu belauschen, die mit dem Gang der großen Ereignisse in Wechselbeziehung stehn. — Wand zur Linken: Roland, der Achill des höfischen romanischen Epos, vergißt seiner ritterlichen Sendung über leidenschaftlicher Liebe zur schönen Angelika; da er erfährt, daß ihr Herz einem Andern gehört, fällt er in solche Verzweiflung, daß ihm Gott, um ihn zu strafen, den Verstand entzieht. Er wird uns vorgeführt in seiner Raserei, in der Ferne die beiden Liebenden, die sie veranlaßt haben. In der Lünette über diesem Wandbild zeigt sich uns dann die Wendung seines Schicksals: Astolf bringt, vom Evangelisten Johannes geleitet, den Verstand des Helden zurück, dessen treueste Genossen Brandimart und Zerbin mit Flördelise und Isabella in den Nebenräumen vorgestellt sind. — Auf der anderen Seite sind die Schicksale Rüdiger's geschildert, des edlen Heiden, den Ariost als den Stammvater des Hauses Este ganz besonders verherrlicht. Wir sehen in seiner Taufe die Vermittlung großer Zukunft, und als deren schöne Bürgschaft erscheint Bradamante, wie sie in Merlin's Höhle auf Zauberwink die erlauchte Zahl ihrer einstigen Nachkommen erblickt. Darüber in dem Rundstreifen ist die Jungfrau im Amazonenstand mit ihrer Nebenbuhlerin Marfisa abgebildet; zwischen Beiden in der Lünette Melissa, die holdgesinnte Sibylle, mit Atlas und Alcina, über deren Pläne sie durch Herbeiführung der verheißungsvollen Ehe triumphirt.

Das Mittelbild der Decke endlich zeigt das Fest am Kaiserhofe, in welchem der Künstler des Sängers Lied im Bilde erweiternd neben der Hochzeit Rüdiger's und Bradamante's auch

die Thaten Roland's feiert. Pracht und Würde, Ruhm und Liebe wetteifern, die ritterliche Welt zu verklären, die vor den Augen des Beschauers sich aufthut.

Das Arrangement des Ganzen aber ist als ein Zelt gedacht: Wand und Dach werden durch grüne Guirlanden gehalten; wo sich dieselben oberhalb der Lünetten der Seitenwände kreuzen sind in den Zwickelfeldern nach unten zu Wappenschilder angebracht; aus den gleichartigen oberen Raumausschnitten schauen Amorinen, der eine, auf Rüdiger's Wand, die freundlich beseligende Liebe darstellend, der andre, auf Roland's Schicksal bezüglich, scheu vor der ungeberdigen Leidenschaft fliehend. Im Deckenbilde vereinigen sich die Guirlanden zu einer Laube; die Bildflächen selbst sind als Teppiche behandelt, welche mittels rother Bänder an den Laubgewinden befestigt sind.

Dieser schöne Einfall übt eine höchst angenehme Wirkung aus; der ganze Raum, dessen Proportionen etwas schwerfällig sind, wird dadurch nach oben graziöser und leichter, und das Ganze erscheint als völlig entsprechende luftige und lustige Behausung des abenteuernden Ritterthums, dessen Thaten und Fahrten geschildert sind. Gehen wir noch mit einem Wort auf das innerliche Verhältniß des Malers zum Dichter ein, so müssen wir gerade diesen Zug besonders hervorheben. Denn durch dieses Arrangement wird zum Theil das ersetzt, worin der Darsteller ebenso durch seine Individualität, wie durch die Auffassung seiner Kunst von Geist und Stimmung des poetischen Originals abweicht. Alle Züge des Ariost'schen Gedichtes sind beherrscht von dem Lächeln behaglicher Schalkhaftigkeit und wollüstiger Freude am Sinnlichen. Das wiederzugeben wird, wenn nicht die Malerei überhaupt, so doch die monumentale sich versagen müssen. Ist ihr, da sie das Große und Bedeutende vorwiegend im Auge zu behalten hat, den poetischen Stoff in einer Breite zu verfolgen versagt, die auch den formalen Eigenthümlichkeiten der Ueberlieferungsweise gerecht zu werden vermöchte, so war hier bei der Knappheit des gegebenen Raumes solcher Verzicht schon durch äußerlichen Zwang geboten. Umsomehr Bewunderung verdient die Klarheit und Einfachheit, mit welcher Schnorr sich das Gedicht nach den Gesetzen und Aneignungsmitteln bildender Kunst zurechtlegte. Alles, was in leibhaftiger Vorstellung zu dauern bestimmt ist, verlangt einen gewissen Grad von ernster Objektivität; nach diesem Gesichtspunkte erscheint, wie wir sehen, der Stoff betrachtet und geordnet. Begünstigte den Darsteller darin sein künstlerisches Naturell, so brachte andrerseits die Aufgabe selbst diesem wiederum gerade nach einer Seite, welche die oben berührte Verschiedenheit vom behandelten Gedicht auszugleichen geeignet war, die schönste Förderung.

Der Wirkung und den Gesetzen der Architektur am entsprechendsten, weil unmittelbar von ihr bedingt, ist die Kunst des Malers, gegebene Räume schön zu benutzen. Sahen wir schon, wie im Anschlusse an die geometrische Systematik der Flächengruppen die Gegenstände, welche auf ihnen dargestellt sind, ihrem Inhalte nach in gleichviel Cyklen geordnet waren, so zeigt wieder jedes Bild im Einzelnen die völligste formale Uebereinstimmung der malerischen mit der architektonischen Struktur. Am überraschendsten und bewunderungswürdigsten zeigt sich hierin das Vermögen des Bildners, auch innerhalb des strengsten Gesetzes die Freiheit zu bewahren, ohne welche Schönheit unmöglich ist. Gegen die Meinung zwar, daß Zwang der Formen und Proportionen, vorausgesetzt daß sie einem organisch gegliederten Ganzen angehören, den Künstler überhaupt benachtheilige, muß angeführt werden, daß die Nöthigung, die Gegenstände von vornherein in bestimmten Raumbedingungen sich vorzustellen, der Phantasie die Wahl zwischen verschiedenen Möglichkeiten formalen Abschlusses erspart; aber solche kategorische Bestimmung kann wieder nur für das reichste, so zu sagen schlagfertigste Kompositionstalent ein Vortheil sein, das mit der Leichtigkeit des Improvisators für jedes aufgegebene Metrum sofort adäquate Stoffbehandlung zu treffen weiß. Und den Schein der

Improvisation tragen die besten solcher Leistungen, obgleich gerade sie die größte Concentration, den durchgebildetsten Geschmack verlangen, weil hier vor allem Klarheit und Einfachheit gefordert ist. Die Figuren vollständig in den wie immer gestalteten Raum einzuschmiegen, ohne daß Lücken übrig bleiben, welche größer sind als die Theile der Komposition, das ist die korrekte Lösung; wo das nicht möglich ist, scheint bei den Klassikern die Norm zu gelten, lieber größere Stücke als kleine Theilabschnitte durch den Rahmen verdecken zu lassen; denn das Auge ergänzt organische Hauptheile williger als kleine Bruchstücke, wie es auch Innenlinien mit denen der Raumgrenzen lieber in großen als in spitzen Winkeln zusammenstoßen sieht.

Nur eigene Vergleichung aller Darstellungen kann das Urtheil darüber festsetzen, wie Schnorr in seinem Roland-Cyklus die Anforderungen formaler Komposition bis auf das Subtilste erfüllt hat; Beschreibung ist nach dieser Richtung völlig ungenügend; aber auf das Charakteristische wenigstens hinzudeuten, ist um so nöthiger, als man nicht selten über einzelnen technischen Mängeln den großen Sinn, den abgeklärten Geschmack zu würdigen unterläßt, der das Ganze beherrscht. — Was die Farbe anlangt, so sei zugestanden, daß die vierzig Jahre, die seit Vollendung der Arbeit gerade jetzt voll werden, nicht spurlos vorübergegangen sind. Die Freskotechnik war damals so gut wie neu; man mußte sie schrittweis und durch Probe erlernen, und unser Künstler übte sie hier zum ersten Mal. Die Hand hat erstaunliche Fertigkeit an den Tag gelegt; die Bewältigung der Einzelpensa — der Maler kann nur arbeiten, so lange der Kalk naß ist, muß also die Theile des Auftrags, die unterdessen trocken geworden sind, wieder ausschneiden und daher bemüht sein, immer ein zusammenhängendes Stück des Bildes auf einmal zu vollenden — zeigt bei der feinen Detaildurchführung Sicherheit und Schnelle; aber bei der Neuheit des Verfahrens ist sehr erklärlich, daß die Farbenwirkung oft hinter der Intention zurückblieb. Denn es gehört andauernde Uebung und reiche Erfahrung dazu, um die Veränderung, welche die auf nassem Grund dunkel erscheinenden Töne durch's Trocknen erhalten, immer richtig zu bemessen. Nur darf der koloristische Werth der Bilder nicht nach dem Zustande beurtheilt werden, welchen sie jetzt leider zum Theil zeigen. Die oft unharmonischen Kontraste der Vorder- und Mittelgrundtöne sind vermuthlich ebenso wenig des Künstlers direktes Werk wie das oft verwendete, mit der Zeit hell abgestorbene Blau.

Man hat ferner eine gewisse Ueberladung der Räume gerügt. Allerdings ist die Größe mancher Figuren auffallend und es wird öfters ausgesprochen, daß eine Reduktion der Maße, wenigstens was die Wandfelder anlangt, vortheilhaft gewesen wäre. Indeß wir glauben die Ursache dieses Eindruckes in etwas anderem suchen zu müssen. Da die Wände von der Decke bis fast zum Boden und von einer Ecke zur andern durchweg mit Bildern erfüllt sind, keine größeren Ornamentstreifen sich dazwischenschieben, so drängen sich die Einzelnheiten dem Auge zu nahe auf, um bei der Kleinheit des Zimmers die richtige Wirkung hervorrufen zu können. Denn diesem Theile der Malereien kommt das vortheilhafte Moment mannigfaltig gegliederter Konstruktion und die geschmackvolle Benutzung derselben durch Nachahmung eines Zeltdaches, die wir oben rühmten, noch nicht zu gute. Aber diese etwas zu reichliche Fülle ist gemeinsames Merkmal sämmtlicher Fresken in der Villa Massimi; es zeigt sich in noch höherem Grade im Dante-Zimmer und nicht viel minder in dem des Tasso. Der Ueberfluß ist nichts anderes als der Ausdruck dafür, mit welcher Wonne und welcher Unersättlichkeit die Künstler in der lang ersehnten Arbeitsweise schwelgten. Sie konnten sich auch extensiv gar nicht genug thun; wo irgend möglich, wurde der Drang der Seelen bildlich ausgesprochen. Sind dabei, wie begreiflich, ästhetische Bedenken zurückgeblieben, so werden sie durch den sittlichen Eindruck, den solches freudiges und ernstes Schaffen

hervorbringt, wieder aufgewogen. Und die Künstler als solche rechtfertigen sich überdieß reichlich durch die sinnvolle Klarheit und meisterliche Zucht, mit welcher sie intensive Vollendung erstrebten.

Wir kehren, um schließlich die Beispiele zu erläutern, die dieser Skizze beigegeben sind noch einmal zu der Anordnung und Durchbildung einzelner Theile unseres Ariosto-Cyklus zurück. Die Verschiedenheit der vorwiegend dramatisch-geschichtlichen Gegenstände der Hauptwand und der episch-ruhigen, welche die Seitenwände schmücken, findet auch in der bildlichen Behandlung charakteristischen Ausdruck. Dort begegnen wir energischer Massenwirkung, reicher Mannigfaltigkeit der Motive, die das beschleunigte Tempo der Vorgänge trefflich wiedergeben. Alle Räume sind mit handelnden Figuren gefüllt, aber alle Linien bewegen sich gleichwol mit bewunderungswürdiger Harmonie innerhalb der construktiven Raumformen. Zu den vollendetsten Partien im ganzen Cyklus gehören ohne Zweifel die rechts und links durch Kreisabschnitte begrenzten Bilder der Wölbung über der Mittelwand, welche Roland's Heldenkämpfe und die Erstürmung von Biserta vergegenwärtigen*). In den scheinbar ungünstigsten Raumverhältnissen hat der Künstler die Wucht der Vorgänge, die Steigerung in ihren Momenten, die Durchbildung aller Einzelheiten, bis auf physiognomisches und kostümliches Detail so unübertrefflich zur Geltung gebracht, daß wir die Täuschung empfangen, als sei nicht der Raum das Maßgebende der Komposition gewesen, sondern diese vielmehr vorangegangen und durch die einzig entsprechenden Linien umschrieben worden.

In den Episodenschilderungen der Seiten hingegen herrscht ihrem Inhalte entsprechend Anmuth und Behaglichkeit. Die Gegenstände drängen sich nicht, sondern sind mit Breite und Ruhe vorgetragen. Um aber den formalen Kontrast, der durch diesen Gegensatz zu dem Figurenreichthum der Mittelbilder entstehen konnte, zu mildern, ist hier das landschaftliche Element sinnvoll zu Hilfe genommen. Künstlerische Darstellung der Natur erscheint vor allem geeignet, epischen Stoffen zum Hintergrunde zu dienen. Das in sich vollendete Leben im schönen Zustande, welches die Atmosphäre des Epos bildet, kann gar nicht getrennt gedacht werden von der schicksalslosen Welt der Natur. Sie ist der mütterliche Boden, der die Sterblichen auch in dem erhabenen Dasein typischer Menschlichkeit allenthalben trägt, bedingt und rechtfertigt. In unlöslichem Verhältniß stehen sie zu einander, das bald in Kampf und Mühsal, bald in heiterer Uebereinstimmung sich ausspricht, stets aber nothwendig ist. Daher wird jedem Epos gegenüber unsre Phantasie von selbst geschäftig sein, den Ereignissen und Erscheinungen die Bühne zu bereiten, auch wo der Dichter gänzlich schweigt. Wir vermögen uns freilich Nichts im Leeren vorzustellen, aber den verschiedenen Gattungen der Poesie kommt unsere Empfindung nach dieser Seite mit verschiedenen Forderungen entgegen; während unsere Vorstellung dem Drama vermöge seines überwiegend sittlichen Inhalts künstlerisch zubereiteten, von bestimmten Gesetzen beherrschten Raum anweist, führt uns das Epos in's Freie hinaus.

Dieß nun hat Schnorr auf's Gemüthvollste zur Geltung gebracht. Den Zauber freundlichen Zusammenklangs, wohlthuender Gegensätze, bedeutsamer Steigerung hat er mit einer Fülle, einem Geschmack in den Landschaften dieser Hintergründe ausgegossen, wie selten Einer vor oder nach ihm. Der Glanz von Heiterkeit und Frische, den die Darstellung der beiden vor Roland's Raserei geschützten Liebenden, die ergreifende Stille und gesammelte Andacht, welche das Bild der Taufe Rüdiger's durch solche Behandlung empfängt, ist von

*) Das eine derselben, „Der Sechskampf", wurde im Kunstblatt von 1825 in Umrißstich wiedergegeben. — Diesem Theile des Cyklus ist auch die Figur des Bogenschützen entnommen, welchen unsere Anfangsvignette zeigt.

Julius Schnorr v Carolsfeld pinx. Th. Langer sculps.

MARFISA. ATLANTE. MELISSA. ALCINA. BRADAMANTE.

AUS ARIOST'S „RASENDEM ROLAND." FRESKOGEMÄLDE IN DER VILLA MASSIMI IN ROM.

Zeitschrift f. bild. Kunst 1867. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

einziger Schönheit. Wenn er auch ohne Zweifel den besten Werken der Florentiner — wir nennen nur z. B. den liebenswürdigen Benozzo Gozzoli — die Anregung hierzu verdankt, so ist doch allenthalben volle Originalität der Empfindung nicht blos, sondern auch der künstlerischen Absicht und der technischen Durchführung. Die umgebende Welt wird in dem vollen Adel unentweihter Natürlichkeit mit der phrasenlosen Sprache der Form und Farbe wiedergegeben, welche die Jugend der Schöpfung athmet.

Aber alle die Momente, deren wir bisher gedachten, antworten noch nicht auf die letzte und entscheidende Frage des Aesthetikers. Erschöpfende und charakteristische Wiedergabe des Stoffes, geistvolle und deutliche Darstellung von Vorstellungsreihen, Harmonie der Komposition mit dem gegebenen Raume, sind Vorzüge, die das Werk des Bildners in gewissem Sinne mit denen andrer Kunstgattungen theilt: seine eigenthümliche That ist die Wahl der Motive als solcher, die Verwirklichung interesseloser Schönheit. In diesem Bereich muß alle Ueberlieferung als zufällig, aller Name als gleichgiltig, aller inhaltliche Zusammenhang als nebensächlich gelten gegenüber der reinen Form, dem absolut Menschlichen der Erscheinung. Wollten wir von dem physiognomischen Reichthum, der Wahrheit in den Bewegungen, den stets verständlichen Situationen dieser Figuren reden, unsere Schilderung würde nur auf den guten Glauben angewiesen sein. Von Werth für die ästhetische Beurtheilung ist es freilich, hervorzuheben, wie Schnorr bei seinen Darstellungen immer Einfachheit und Einfalt der Empfindungen und des Ausdrucks vorzieht, wie es ihm allenthalben um erschöpfende Formensprache zu thun ist, wie er demzufolge komplicirte Gegenstände und Specialitäten, um ihren Inhalt deutlich zu machen, uns in dem Echo des rein ästhetischen Eindruckes nahe bringt, den das kindliche Gemüth, der natürliche Sinn empfängt, — diesen Zweck haben bei ihm wie bei allen Künstlern der Historienmalerei z. B. die bescheidenen aber gerade am ausführlichsten behandelten Nebenfiguren aus dem Volke — überzeugen kann immer nur der Anblick.

Wenn wir nun in unsrem Kupferstich, den Th. Langer nach einer Federzeichnung des Meisters gestochen hat, ein Beispiel vorlegen, so geschieht es in der Ueberzeugung, daß wir die Antwort, welche dasselbe auf jene Fragen gibt, nicht beeinträchtigen, indem wir auch dem Gegenstande durch Hinweis auf die Beziehung zum Gedichte gerecht werden.

Der Stelle nach, die unser Bild im Cyklus einnimmt, wissen wir, daß das Gemeinsame, was die Gestalten desselben verbindet, das Schicksal Rüdiger's und Bradamante's ist. Die Schwester dieses Helden, Marfisa, wird uns zunächst vorgeführt. Es ist der Moment des Gedichtes gewählt, wo die reckenhafte Jungfrau ihr größtes Heldenstück bestehen soll. Dem Thore der Amazonenstadt reitet sie zu, um dort durch Speerkampf mit zehn Gegnern die eigne und der Rittersippe Freiheit zu erstreiten.

Marfisa naht auf eines Zelters Rücken,
Der ganz mit bunten Flecken übersät,
Von kleinem Kopf, voll Feuer in den Blicken,
Kraftvoll von Wuchs, im Gang voll Majestät:
Fürst Normandie ließ aus wohl tausend Stücken
Der Menge, die in seinen Ställen steht,
Dieß als das größte, schönste Roß erkiesen
Und schenkt' es, königlich geschmückt, Marfisen. — —
Sei es aus bloßem Hochmuth, um zu weisen,
Daß es im Kampf nicht ihres Gleichen gibt,
Sei's, um den keuschen Vorzug anzupreisen,
Daß nimmer sie ein Mannesbild geliebt,
Sieht man sie trotzig dann zum Kampfplatz jagen,
Des Phönix Bild auf goldnem Helme ragen.

Ihr gegenüber Bradamante. Auch sie in kriegerischer Wehr; aber nicht stolzgemuth, sondern mit gesenktem Blick führt sie ihr Roß. In's unbeugsame Herz ist Kampf eingezogen, und der Lorbeer, den ihr Haupt trägt, gilt mehr der Selbstüberwindung als dem Triumph über ihre Feinde. Schweigend und einsam irrt sie umher, den Helden wiederzufinden, dessen Bild ihr die Seele erfüllt und um dessen Treue sie in quälendem Zweifel lebt.

Die edle Jungfrau ist es, die ich nenne,
Durch welche Sakripant gefallen war,
Werth, daß Rinald als Schwester sie erkenne,
Die Haimons Frau, Beatrix, ihm gebar. —
Sie hatte, ihrem Ritter nachzufragen,
Der wie ihr Vater hieß, sich aufgemacht,
Und fand, ein einzeln Weib, nicht mehr zu wagen,
Als wie von Tausend Reisigen bewacht. — —
Waldeinwärts ritt sie, über Thal und Hügel
Und kam zuletzt an eines Baches Spiegel.
Durch eine Wiese rann die schöne Quelle,
Umrahmt von einem alten schatt'gen Hain,
Sanft murmelnd lud den Wandrer ihre Welle
Zum Labetrunk und zum Verweilen ein.

Und hier mit zu verweilen verlockt nicht blos diese gastliche Gestalt. Des Schutzes bedarf die ritterliche Maid; Zaubermächte haben sich verbunden, die Erfüllung ihrer Wünsche zu vereiteln, und in bittrer Ironie ist es selbst Liebe, was ihrem Glücke in den Weg tritt. Denn Atlas, Rüdiger's Pflegevater, weiß aus seinen Zauberbüchern, daß der geliebte Sohn den Besitz Bradamanten's mit frühem Tode zahlen muß. Das zu verhindern strengt er alle Wunderkraft an; —

Denn lieber wollt' er, Rüd'ger lebe lange,
Sei's Alles Ruhms auch, aller Ehre baar,
Als daß verkürzt, für alles Gut der Erde,
Nur um ein Jahr sein frohes Leben werde.
Drum fand er weit ihn nach Alcinens Lande,
Dort zu vergessen allen Krieg und Streit;
Und als ein Nekromant von viel Verstande,
In alle Künste der Magie geweiht,
Hat er das Herz der Fee durch Zauberbande
An ihn geknüpft mit heißer Zärtlichkeit.

Die zauberische Wollust der Feeninsel, wo Alcina haust, fesselt Helden und Thoren. Wir finden die Circe, wie sie Astolf beschreibt, der ihre Macht zu fühlen hatte:

Am Strande, wo erbaut das Feenschloß,
Sah'n wir erstaunt, wie sonder Netz und Hamen
Die Fische auf ihr Winken nahe kamen; —
Eilfertig plätscherten daher Delphinen,
Mit offnem Maule kam der feiste Thun,
Seekälber zogen her nebst Lamentinen,
Flugs aufgestört aus ihrem trägen Ruh'n,
Und schaarenweis in größter Hast erschienen
Karauschen, Barben, Lachs und Salmen nun,
Wallfische aller Art und Gattung kommen
Mit ungeheurem Rücken angeschwommen.

Im Schein unschuldiger Tändelei verbirgt die Fee den dämonischen Sinn, mit dem sie den Ritter Bradamantens in Bann hält. Aber nach unendlichen Müh'n und vergeblichen Kämpfen der Leidenschaft wird Zauber durch Zauber gebrochen, Rüdiger befreit, zu stolzem Mannesberufe wieder emporgezogen, und den Liebenden wird das höchste Glück zu Theil, dessen

königlicher Glanz aus dem Schlußbilde des Cyklus wiederstrahlt. Der Heldenbraut aber enthüllt die Seherin Melissa, die Alles zum schönen Ende gefügt, die Größe ihres künftigen Geschlechts:

Ich sehe Frau'n von Dir entsprießen, Mütter
Von Kaisern und von Königen genannt,
Die Stützen manches Hauses im Gewitter,
Herstellerinnen von gar manchem Land,
Nicht minder, als im Waffenschmuck die Ritter
Des höchsten Preises werth im Frau'ngewand,
Fromm, muthig, klug, zum Heldenhaften tüchtig
Und über alles tugendsam und züchtig. —

Kein Wunder, daß Ariost's reizvolle Welt der Phantasie des Künstlers dauernd Heimath wurde. In Pausen, wenn die Arbeit in der Villa stockte, componirte er einen kleinen Cyklus von Darstellungen, welche die rührende Idylle von Angelika und Medoro*) erzählen. Einem dieser Bilder gehört die Gruppe an, die unser Holzschnitt zeigt. Er ist Kopie eines der Entwürfe in Federzeichnung, welche das Leipziger Museum von diesem Werke sowol wie

*) Die Folge von 6 Blatt ist früher von J. Völlinger in München trefflich in Lithographie vervielfältigt worden. — Die Originale haben ungefähr die doppelte Höhe unsrer Nachbildung.

von den Kompositionen des Roland-Zimmers besitzt. Dieser Schatz stammt aus dem Nachlasse v. Quandt's, welchem der Künstler sein Skizzenbuch als Denkmal gemeinsamer Freuden und Sorgen gewidmet hat. Man kann Nichts anziehenderes und lehrreicheres sehen als diese Zeichnungen, welche die Genesis fast sämtlicher Kompositionen Schnorr's in der Villa Massimi vom ersten Aperçu durch das Detailstudium hindurch bis zur Vollendung aufweisen.

Das Sujet der Darstellung, in der wir, wie in der Anfangsvignette zugleich eine Nachbildung der Handweise Schnorr's vorführen, ist dem 19. Gesange des Gedichts entlehnt.

Der treue Medor hat seinen Herrn fallen sehen, ist ihn vertheidigend selber zum Tod getroffen, — da naht, flüchtig vor der wilden Werbung ritterlicher Freier, die sie stolzen Herzens verschmäht, Angelika, die Königin von Kathay, in ländlichem Gewand verhüllt; —

> Kaum nun erblickt die Herrliche Medoren,
> Verwundet, bleich, wie mit dem Tod er stritt
> Und mehr, daß seinem Herrn kein Grab erkoren,
> Als um sein eignes Unglück Schmerzen litt:
> Da fühlt sie, wie zu ungewohnten Thoren
> In ihre Brust ein fremdes Mitleid tritt;
> Ihr hartes Herz es ist erweicht, beklommen,
> Zumal nachdem sie sein Geschick vernommen.
> Im Walde sucht sie heilend Kraut in Eile,
> Das seinen Saft den weißen Händen gab,
> Das gießt sie in die Wund', auf alle Theile
> Der Brust, des Leibes, bis zur Hüft hinab;
> Schnell stillten ihm die wirkungsreichen Säfte
> Des Blutes Strom und lieh'n ihm neue Kräfte.
> So stärkt sie ihn, auf's Roß sich zu erheben,
> Drauf sie mit zartem Arm ihn aufrecht hält,
> Doch will er sich nicht eher fortbegeben,
> Als bis sein edler Herr ein Grab erhält.
> Erst als bestattet Cloridan daneben,
> Zieht er mit ihr, wohin es ihr gefällt;
> Voll Mitleid bleibt sie unter niedrem Dache
> Freundlicher Hirten sorgend ihm zur Wache. —

So empfing der „Meister Ludwig“ aus würdiger Hand auch von diesem neuen Frühling seinen Theil. Und er hat dem Spender die Liebe reichlich entgolten. Wie groß auch ursprünglich der Abstand der Geister sein mochte, die in diesem Werke sich verbinden sollten, gerade die Berührung mit der feurigen Sinnesfreiheit des italienischen Romantikers mußte dem deutschen heilsam werden. Die künstlerische Beschäftigung mit Ariost lockte die scheue Auffassungsweise des Jünglings aus ihrer holden Enge in ungebundenere Schönheit hinaus, die Formen schmeidigten sich, der Sinn für malerische Wirkung, für großes Ensemble erwachte, und ohne die Naivetät des Schaffens zu verlieren schlug des Künstlers Muse in liebenswürdiger Tapferkeit die Augen auf.

Und die erfrischten Blicke zündeten. In jener Zeit knüpfte sich das Verhältniß zum „König Ludwig“ und nahm bestimmte Gestalt an. Schon war Cornelius aus der Villa Massimi hinweg, wo Koch und Veit nun seine Stelle vertraten, nach Deutschland berufen worden. Schnorr sollte der erste der Genossen sein, die er nach zog. Als Weinachtsgeschenk überbrachte ihm mitten in den Arbeiten zum Ariost der edle Freund 1825 die Kunde von der Anstellung in München. — Der erste Auftrag, der ihm von dort ertheilt wurde, kam einer Eigenthümlichkeit seines künstlerischen Vermögens zu statten, die er eben jetzt auf eigenen Antrieb in hervorragender Weise bekundet hatte. Schon früher war von Schnorr's

K. OERTEL SC.

NAUSIKAA.

Nach dem Original-Karton von Jul. Schnorr v. Carolsfeld.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Begabung für Landschaftsmalerei die Rede*). An den Wänden der Villa Massimi fanden wir die erste bedeutende Anwendung, die ebenso großartig und zutreffend in der Idee wie mustergiltig in der Ausführung, der historischen Malerei ein neues Gebiet erschließt und zur Nacheiferung reiche Anweisung gibt. In dieser Richtung sich auszubilden, erhielt Schnorr jetzt ausdrücklich Gelegenheit: er sollte in einer Reihe von Darstellungen für den münchener Königsbau die Odyssee behandeln, eine Aufgabe, welche den Geschmack dessen, der sie stellte, in hohem Grade ehrt. Mit Hingebung ging der Künstler auf den Plan ein und begab sich zum Zweck des Terrainstudiums nach Sicilien. Auf der Rückkehr in Messina jedoch erfuhr er, daß der König die Idee aufgegeben habe. Statt dessen war ihm zugedacht, in Gemeinschaft mit Cornelius einen Bildercyklus zum Nibelungenliede zu malen. Es ist bekannt, wie dann dieses Projekt von Neuem umgeändert ward; aber wenn auch die stolzere Aufgabe den Künstler entschädigen konnte, für uns bleibt beklagenswerth, daß jener frühere Gedanke fallen gelassen wurde. Die erste schon ziemlich reife Frucht desselben ist auch die einzige geblieben. Wir geben sie in einer genauen verkleinerten Nachbildung in Holzschnitt**). Daß Schnorr's unverschuldete Untreue nachmals, wenn auch in anderem, so doch in ebenbürtigem Sinne durch Preller gesühnt wurde, mag um des herrlichen Gegenstandes willen und als Beweis, wie schöne Gedanken sich vererben, erinnert werden.

Die Scene ist dem 6. Buch der Odyssee entnommen. Nausikaa hat den Odysseus am Meeresstrande gefunden und kehrt zur Stadt zurück.

Auf denn, Fremdling, und folg' in die Stadt uns, daß ich zur Wohnung
Meines Vaters dich führe, des waltenden, wo du gewißlich
Seh'n wirst alle die Edlen des ganzen phäakischen Volkes.
Aber befolge mir dieß, — du scheinst nicht ohne Bedacht mir: —
Während noch durch die Aecker wie geh'n und die Werke der Menschen,
Wandele du mit den Mägden, dem Mäulergespann und dem Wagen
Hurtig zu Fuß nacheilend, wie ich des Weges vorangeh'.
Aber wenn wir die Häfen erreicht und die Straßen betreten,
Dorten vermiede ich gern unholdes Geschwätze, daß Niemand
Uns nachhöhnte; — man ist sehr übermüthig im Volke! — —
Nahe am Wege erscheint uns ein lieblicher Hain der Athene,
Pappelgehölz, ihm entrinnet ein Quell, der die Wiese durchschlängelt,
Wo mein Vater ein Gut sich bestellt mit blühendem Garten,
Nur so weit' von der Stadt, wie erschallt volltönender Ausruf.
Dort dich setzend verweil' ein weniges, bis daß wir Andern
Etwa die Mauern der Stadt und des Königs Behausung erreichen;
Aber sobald du denkst, daß wir bis dahin gelangt sei'n,
Dann flugs mache dich auf nach der Stadt, um dort zu erkunden
Meines gepriesenen Vaters Alkinoos prangende Wohnung. —
Also sprach sie und hieb mit glänzender Geißel die Thiere
Hurtig zum Lauf; und sie eilten hinweg von des Stromes Gewässern,
Trabten behende und regten die leichtgebogenen Schenkel.
Doch wohl hielt sie die Zügel, damit auch die Gehenden folgten,
Ihre Mägd' und der Fremde, und brauchte die Geißel mit Klugheit.
Nieder tauchte die Sonne, sie kamen zum lieblichen Haine,
Pallas Athene geweiht. Dort blieb nun der edle Odysseus,
Betend erhob er die Hände und Pallas Athene erhört' ihn.

---

*) Wir bemerken, daß die reiche Sammlung landschaftlicher Studien und Entwürfe Schnorr's, von denen im ersten Aufsatz (in Heft I. ds. Jahrg. der Zeitschr.) die Rede war, vor kurzem in den Besitz des Herrn Eduard Cichorius in Leipzig übergegangen ist. Von den photographischen Copien nach denselben bereitet gegenwärtig die Verlagshandlung von Alphons Dürr in Leipzig eine neue Ausgabe vor, welche auf größere Verbreitung angelegt ist.

**) Das Original, Federzeichnung in Sepia von 1827, 1 Elle 22½ Zoll lang und 1 Elle 4 Zoll breit, ist Eigenthum des Herrn Kunsthändler P. Börner in Leipzig.

Schnell wechselten von nun an für die Phantasie und für das Leben des Künstlers die Scenen. Als Meister dem Vaterlande zurückgegeben, spendete er den reichen römischen Erwerb mit vollen Händen. Wie auch der ungeduldige königliche Freund Tempo und Umfang seiner Ansprüche steigern mochte, die sichere Technik, die großen Gedanken Schnorr's wußten fast immer Schritt zu halten. Wir zögern nicht, der Meinung beizutreten, daß ruhigere Selbstbestimmung den Künstler noch auf anderen Bahnen hätte verweilen lassen, als die er zu betreten aufgefordert war, — zeigen doch die zahlreichen Arbeiten, welche trotz der ungeheuren öffentlichen Thätigkeit noch nebenbei gefördert werden konnten, wie ihn nach den einfachen Gegenständen der Kunst zurückverlangte, — aber die Würdigung dieser Leistungen, die bis in die gegenwärtigen Tage hinaufreichen, liegt außerhalb der Aufgabe unsrer bescheidenen Skizze, die nur die Lehr- und Wanderjahre im Auge hat. Allein den Künstler aus der ewigen Stadt heimzugeleiten können wir uns nicht versagen.

Am 11. Mai 1827, dem Geburtstage von Schnorr's Vater, feierten die römischen Freunde in einer unweit der Villa Massimi an eine antike Wasserleitung angebauten Vigne die Vollendung des Ariosto-Cyklus. Kurze Zeit nachher versammelte sich die nämliche Schaar in der Villa Albani, dem Scheidenden den letzten römischen Wein zu kredenzen. Die Reise gestattete wenig Weile, denn das Herz strebte mit lauten Schlägen doppeltem Glücke zu. Um so empfindlicher, daß von Triest ab die Fahrt durch unendliche Regengüsse gehemmt ward. In Ermanglung eines Kondukteurs wird Schnorr sogar die Führung des Eilwagens anvertraut. Nach mancher Fährlichkeit ist endlich Wien, das nächste Ziel, erreicht. Dort findet er den Bruder Ludwig und die Seinigen, aber die er am eifrigsten sucht, ist ein Mädchen, Ferdinand von Olivier's Tochter. Als siebenjähriges Kind hat er sie verlassen, wie eine holde Verheißung ist ihr Andenken mit ihm gegangen. Drei Tage, und sie ist seine Braut, ein Halbjahr später bezeichnet die Hochzeit den Beginn der segensreichsten und weihevollsten Lebensgemeinschaft.

Zuvor aber galt's, die neue Heimath kennen zu lernen und häuslichem Glück die Stätte zu bereiten. Ende August betritt er Baiern. „Es war ein Sonntagsmorgen" — so erzählt Schnorr — „als ich mich in einem Einspänner, den ich in Nürnberg gedungen hatte, München näherte. Die Witterung war rauh, mir aber war recht warm um's Herz, und Alles, was ich sah, heimelte mich an. Gegen 10 Uhr Morgens gelangte ich in ein kleines Städtchen. Es mochte der Hauptgottesdienst beginnen, die Glocken läuteten und die Bewohner zogen schaarenweis nach der Kirche. Da sah ich einen kleinen Handwagen, von zwei prächtigen frischen Mädchen gezogen, auf welchem eine würdige alte blinde Frau saß, in aufrechter Haltung, den Rosenkranz in den Händen. Mir fielen die Matrone und ihre Söhne ein, deren Loos von Solon dem Krösus als das glücklichste gepriesen wurde. Offenbar waren die Mädchen die Enkelinnen. Der Anblick war für mich ergreifend und es erfüllte mich eine starke Empfindung davon, daß ich ein gutes Land beträte in diesem mir bis jetzt unbekannt geblieben Theile meines herrlichen Vaterlandes, ein Land, in welchem ich eine neue Heimath finden, wo ich glücklich sein würde."

Leipzig, im Herbst 1867.

Recensionen.

J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, A new History of Painting in Italy, etc. Vol. III. London, J. Murray, 1866.

(Fortsetzung und Schluß.)

Bei meinem ersten Besuch entging auch mir dieses kostbare Bildchen; bei einem zweiten Besuche aber, den ich 1857 dem Geburtsorte des bewunderungswürdigen Meisters P. della Francesca machte, begünstigte mich der Zufall, der mir Kunde von dem Dasein dieses Bildchens brachte. Doch nicht ohne Mühe konnten wir, mein Begleiter und ich, unseren Wunsch erreichen. Um das Bildchen aus seinem geweihten Verschluß herausnehmen zu können, mußte der Klosterbruder, der uns die Kapelle geöffnet hatte, erst das Meßgewand umlegen und zwei Wachskerzen anzünden, welche brennend auf dem Altar stehen blieben, bis dieser Gegenstand einer besonderen Verehrung wieder seine Stelle eingenommen hatte. — Wie in Genua, so ist auch in Rom, wo allerdings die Kunstschätze ins Unendliche vertheilt sind, den Verfassern Einiges entgangen. So z. B. die interessante Bildersammlung des Marchese Patrizj, von S. Luigi de' Francesi gegenüber, deren bedeutendstes Bild ein ungewöhnlich schöner charaktervoller Signorelli ist, eine seltsame Vorstellung der heiligen Familie, Elisabeth, die heilige Jungfrau begrüßend, während Zacharias und Joseph ihre beiden Kinder ausgetauscht haben und sie auf dem Schooße halten: der kleine Täufer hält, mit symbolischer Bewegung, ein silbernes Becken über dem Haupte des Christuskindes. Das Bild ist rund und mißt 2 Fuß 5 Zoll im Durchmesser. Es trägt auf einem Papierstreifen die Bezeichnung LVCHAS SIGNORELLVS DE CORTONA. Ich kenne von diesem Meister, dessen Charakter eine feierliche Strenge, ja Härte ist und der das Maß seiner Begabung mehr in umfassenden Wandgemälden, als in Oelbildern, und in Altarwerken großen Stils mehr als in kleinen Tafeln giebt, kein ansprechenderes, sorgfältiger ausgeführtes und doch für seine ganze Auffassung, Formenbehandlung und kräftige Färbung bezeichnenderes Werk als dieses Rund, mit alleiniger Ausnahme der kostbaren Geißelung Christi in der Brera Galerie in Mailand, welches die Verfasser III. S. 4. vortrefflich gewürdigt haben; doch wundere ich mich nur, daß sie nicht aus den lebhaften Anklängen an Pollajuolo, Signorelli's Zeitgenossen, und an den jüngeren Leonardo da Vinci, welche dieses Bildchen auszeichnen, den Schluß ziehen, daß der Meister von Cortona damals mit den Florentinern verkehrt haben muß und daß das Werk somit wahrscheinlich in Florenz, etwas nach seinem Aufenthalt in Arezzo (1472) und in Città di Castello (1474) entstanden. Seite 30 ist das Bild Nr. 93 in der Brera Galerie, Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben, irrthümlich als rund angegeben und übersehen worden, daß dieses Bild ursprünglich weiter nichts als die Rückseite der erwähnten Geißelung gewesen. Als solche ist es denn auch der Hauptvorstellung ganz geopfert und verdient kaum das Lob, das die Verfasser ihm spenden. — Uebergangen ist auch ein großes Altarbild des Meisters, Madonna mit dem Kind und vier Heiligen, ächt, wiewohl etwas roh, in der Villa Albani bei Rom. Noch einige andere Versehen und Druckfehler in dem Artikel Signorelli wären anzuführen. Wir beschränken uns aber darauf, die Verfasser auf einen freilich sehr handwerksmäßigen Nachahmer Signorelli's aufmerksam zu machen, den wir aus einem 1861 in Rom bei einem Händler gesehenen Bilde kennen lernten, die Jungfrau mit dem Kinde, eine Mutter mit ihrem Säuglinge gegen die Nachstellungen des Teufels wirksam in Schutz nehmend, bezeichnet: „Bernardus Hyeronimj Gualden(sis) pingebat." — Die von den Verfasser mitgetheilte Liste der Werke des Sienesen Benvenuto di Giovanni hätte sich noch um einige vermehren lassen. So befand sich bis zum Frühjahre 1858, wo es in den Besitz des Herrn Barker in London überging, im Hause Grazioli zu Rom eine lebensgroße Jungfrau mit dem Kinde, zwei Heiligen und mehreren Engeln, mit dem Namen des Meisters und 1479 bezeichnet. Dieses für Benvenuto charakteristische Werk, mit der eckigen Zeichnung, den kleinen, gespitzten Mäulern und anderen Unarten der sienesischen Meister des 15. Jahrhunderts ist gestochen in der Ape Italiana, Tav. LVII. — Ein viel späteres großes Altarbild von 1509 von derselben Hand befindet sich in der Kirche S. Lucia des Bergstädtchens Asina-

lunga, das sich über dem „lachenden Chianathal" erhebt. — Ungleich wünschenswerther jedoch als bei einem so unbedeutenden Künstler ist die Vollständigkeit bei einem Meister wie Gentile da Fabriano. Wir tragen daher ein Bild nach, das die Verfasser übergangen haben und das sich im Palazzo Colonna in Rom befindet und mit vollem Rechte, wie mir scheint, dem Gentile zugeschrieben wird, wiewohl die alterthümliche, mit Allegretto Nuzi verwandte Kunstweise auf seine Jugendzeit hinweist. Es stellt die Jungfrau vor, die dem Kinde auf ihrem Schooße eine Blume hinreicht. Engel mit musikalischen Instrumenten, andere mit Blumen, noch andere in Anbetung umgeben den Thron. Im Vordergrunde wachsen fruchtbeladene Apfelbäumchen und ergehen sich im Grase Vögel, Pfauen u. dgl. — In die Beschreibung des Doppelbildes von Nic. Alunno, aus dem Hospital zu Arcévia, welches Pius IX. der Stadt Bologna zum Geschenk gemacht, haben sich einige Ungenauigkeiten eingeschlichen. Der Thron, auf welchem die Jungfrau mit dem Kinde sitzt, ist von dem heil. Franciscus in Anbetung und dem heil. Sebastian umgeben. In der Bezeichnung war, im Jahre 1857 wenigstens, die Anfangssilbe von Fuligno noch vollkommen sichtbar. — In dem Leben des Perugino, III. Bd. S. 205, ist irrthümlich die Kirche S. Germain l'Auxerrois statt St. Gervais und Protais zu Paris genannt. — In der Aufschrift, welche die wunderschönen Bruchstücke der Kreuzabnahme in der Kirche Servi di Maria zu Città della Pieve begleitet, las auch ich (wie die Herausgeber des Lemonnier Vasari) MDXIV, und nicht 1517, wie die Verfasser. — Die Freske des heil. Antonius in S. Agostino ebenda hat zu beiden Seiten die heiligen Petrus und Paulus. — Die S. 241 angeführten Einzelfiguren des Perugino in Toulouse sind die heiligen Augustinus und Johannes Evangelista (statt Philipp). S. 339, Anmerk. 1, wird behauptet, daß die „Heimsuchung" in der Kirche S. Pietro zu Gubbio, welche dem Giannicola Manni zugeschrieben wird, ein Monogramm trage, das mit Manni's Namen nicht in Einklang zu bringen sei, und daß ihm andererseits der Charakter der Schule des Perugino abgehe. Beides ist unrichtig. Das Bild stimmt ganz gut zu den bekannten Werken des Giannicola, und das erwähnte Monogramm [Monogramm] ist ganz unverkennbar aus den Buchstaben G und N mit einem Schluß-o zusammengesetzt, was sich doch wol ganz ungesucht in Gian Niccolo auflösen läßt. — S. 375 wird unter andern Bildern des Sienesen Fungai auch sein großes Altarbild im Chor der Kirche del Carmine zu Siena angeführt, die interessante Bezeichnung aber nicht mitgetheilt: „OPVS BERNARDINI FONGARII DE SENIS 1512", welche schon wegen der latinisirten Form des Namens bemerkenswerth ist. Doch mit der Aufzählung derartiger und noch leichterer Versehen und Druckfehler (an denen kein Mangel ist) wollen wir die Leser nicht ermüden, uns vielmehr etwas Platz vorbehalten für die Erörterung von Punkten, wo es sich um die subjektive Ansicht und Auffassung der Verfasser handelt, von der wir in einzelnen Fällen abweichen müssen.

Band III. S. 30 wird die kleine Predella des Signorelli, Nr. 402 im Louvre, als „eins der besten Beispiele des Meister" aufgeführt, dagegen auf der folgenden Seite das große Bild des Signorelli, Anbetung des neugebornen Heilandes, Belvedere zu Wien, als kleinlich und schwach bezeichnet. Ich aber möchte ganz das Gegentheil behaupten. Gegen die Bedeutung des Wiener Bildes kommt das kleine Brettchen in Louvre gar nicht in Betracht, das ebenso roh und reizlos als jenes fleißig und meisterhaft ausgeführt ist. Band III. S. 225 wird die heilige Familie des P. Perugino im Museum zu Nancy besprochen und zwar mit solcher Begeisterung und in so überschwänglichen Ausdrücken, daß man dieselbe für eins der bedeutendsten Meisterwerke des Pietro halten sollte. Nun ist zwar die Zeichnung der Köpfe nicht ohne Schärfe und Feinheit, aber dies ist auch alles, was sich zu Gunsten des Bildes sagen läßt, in welchem der jugendliche Täufer von abstoßender Häßlichkeit ist und jenen geistlosen und unkindlichen Ausdruck hat, dem wir manchmal in Perugino's Kindern begegnen, so z. B., nur im geringeren Maße, in dem kleinem Bilde des Perugino in der National-Galerie zu London. Alles in allem ist eher an ein Schulbild, als an ein Werk von des Meisters Hand zu denken. Unverdiente Strenge dagegen erfahren die ausgezeichneten Perugino's der Münchener Pinakothek, so Nr. 550 S., wo die Schönheit des Madonnenkopfes ganz verkannt wird, während Nr. 561, ebendaselbst, Maria dem heil. Bernhard erscheinend, ungerechter Weise als „durch Reinigen verdorben" dargestellt wird. — In dem 17. Kapitel des III. Bandes, Andrea del Sarto überschrieben, werden sämmtliche (sieben) Bilder im Palazzo Borghese, die den Namen dieses Meisters tragen, in Bausch und Bogen verwor-

fen. Sechse offenbar mit Recht, als harte Schülerarbeiten oder Kopien; dem siebenten aber läßt sich unmöglich die Aechtheit abstreiten; es ist dieß No. 28 des 2. Saales, die Komposition, wo das Christuskind vorn gegen den Mantel der Mutter sich lehnt mit zurückgeschlagenem rechten Bein; etwas weiter rückwärts sitzt auf einem Fell der jugendliche Täufer auf den Heiland zeigend. Dieses Bild hat alle die Beseelung und die Feinheit von Andrea's eigenhändigen Werken, nebst dem Reiz der zarten, harmonischen Färbung, der dem Meister eigen ist. Durch dieselben Eigenschaften zeichnet sich aus eine Original-Wiederholung der schönen heiligen Familie in Palazzo Pitti, Nr. 81, welche sich in der kostbaren Sammlung Brignole Sale zu Genua befindet. — Wie berühren hier die heikle Frage der Bestimmung des Urhebers bei zweifelhaften Bildern. Bekanntlich ist dieses eine der schwierigsten und kitzlichsten Aufgaben im Bereiche der Kunstkritik, und man kann dabei nicht vorsichtig genug zu Werke gehen. Doch ist es auch möglich, in den entgegengesetzten Fehler zu verfallen, daß man nämlich vor lauter reiflicher Ueberlegung und gründlicher Erwägung zu keiner Entscheidung kommt, und diese Unschlüssigkeit und Unsicherheit des Urtheils fällt manchmal in dem Buche unserer Verfasser um so unangenehmer auf, als der Kundige dieses Zögern in gewissen Fällen nicht begreifen kann. Wenn wir z. B. erfahren, daß die bekannte Fußwaschung aus Palazzo Manfrin, jetzt in der Akademie zu Venedig, mit der Jahreszahl MCCCCC „sicher nicht von Perugino, sondern von einem Lombarden ist und „etwas von Boccaccino hat" so fragt sich jeder, der in Cremona gewesen oder überhaupt Gelegenheit gehabt, sich mit der Cremonesischen Schule und deren Haupt, Boccaccio Boccaccino bekannt zu machen, warum hier nicht ohne Umschweife die Thatsache ausgesprochen ist, daß dieses Bild keinem anderen als dem Boccaccino gleich sieht und mit einer Wahrscheinlichkeit, die für Gewißheit gelten kann, diesem Meister sich zuschreiben läßt. Auch in dem Kapitel, Sogliani überschrieben, Seite 516 des 3. Bandes, stoßen wir auf einige schwankende Urtheile. Nr. 305 im Brüsseler Museum hätte füglich dem G. A. Sogliani, Nr. 309 daselbst dem Innocenzo da Imola mit Entschiedenheit zugeschrieben werden können, während Nr. 123 im Turiner Museum mir ganz unverkennbar von Sodoma herzurühren scheint. Besonders auffallend tritt diese Unsicherheit zu Tage in dem 17. Kapitel des 2. Bandes, wo unter dem Artikel Andrea del Verrocchio eine Anzahl von Bildern besprochen wird, die nach der Ansicht der Verfasser aus der Werkstätte dieses Meisters hervorgegangen, ohne daß es möglich wäre, mit Bestimmtheit einen Namen als Urheber zu nennen. Obenan steht Nr. 30 der Dresdener Galerie, dort Leonardo da Vinci genannt und als Jugendbild (um 1470) im Kataloge bezeichnet. Daß dieses ausgezeichnete Bildchen aber ein Werk des Lorenzo di Credi ist, unter welchem Namen es auch 1860 in London erstanden worden, das kann, nach meinem Dafürhalten, für einen mit jener Periode der Florentiner Kunst Vertrauten auch nicht einen Augenblick zweifelhaft bleiben, und es wäre daher natürlicher dasselbe in dem letzterem Meister gewidmeten Kapitel, statt unter A. del Verrocchio, zu erwähnen. Verschieden verhält es sich mit einer anderen Gruppe von Bildern, an deren Spitze das unvergleichlich schöne Werk der Jungfrau, das Christuskind anbetend, mit zwei Engeln zu ihren Seiten, Nr. 296 der National-Galerie zu London steht, dort dem Dom. Ghirlandajo zugeschrieben, in petto aber schon seit längerer Zeit für Pollajuolo gehalten, was auch später von dem verstorbenen Direktor, Sir Ch. Eastlake, in einer Anmerkung, wiewohl mit Rückhalt, ausgesprochen wurde. Die Verfasser bringen an verschiedenen Stellen dieses Bild zur Sprache, kommen aber zu keiner anderen Entscheidung, als daß es „der Schule des Verrocchio zu entstammen scheine und am ehesten für ein Jugendwerk des Lor. di Credi gelten könnte, mit dessen Stil und Behandlung es entschieden mehr Uebereinstimmung zeige, als mit der Gefühlsweise und Ausführung der Pollajuoli". Mit dieser Ansicht nun ist es mir ganz unmöglich, übereinzustimmen. Wer seine Kenntniß von Lor. di Credi's sehr ausgesprochener Kunstweise ganz einfach auf die in allen europäischen Sammlungen vorhandenen Werke dieses Meisters gründet, der wird auf dem natürlichen Wege der Vergleichung, ohne haarscharfe Distinktionen oder gründliche analytische Untersuchungen, zu der Einsicht kommen, daß das fragliche Bild keiner der Phasen in Lor. di Credi's künstlerischer Entwickelung entspreche, überhaupt von ihm nicht herrühren könne. Ganz entschieden als ein Jugendwerk des Lor. di Credi erscheint mir dagegen ein Altargemälde, das die Verfasser dem Ridolfo Ghirlandajo, unter Einfluß Lionardo's und Lor. di Credi's zuschreiben: die ausgezeichnete Verkündigung in der Sakristei von Mont' Oliveto oberhalb Florenz (B. III., S. 522).

In dem Bilde der Londoner Galerie aber weisen sämmtliche Formen, die Schärfe der Umrisse, der Ton der Färbung, die Zierlichkeit der Ausführung in den Gewändern, dem Schmuck u. s. w., besonders aber die Landschaft unverkennbar auf Pollajuolo hin, wie schon ein Vergleich mit dem in den Räumen der National-Galerie gegenüber hängendem Bilde, die „Marter des heiligen Sebastian" (292), noch schlagender aber eine eingehende Prüfung der aus S. Miniato stammenden Tafel mit den drei stehenden Heiligen Eustachius, Jakobus und Vincentius, in den Uffizien zu Florenz, ergiebt. Und was den Gedanken an die Urheberschaft des Lor. di Credi vollends nicht aufkommen läßt, ist folgender äußere Umstand: von derselben Hand, wie das Bild in London, wenn auch nicht auf derselben Stufe höchster Vortrefflichkeit stehend, kennen wir eine gewisse Anzahl Bilder, nämlich: 1) eine Jungfrau mit dem Kinde bei Herrn Barker in London, von dem die Verfasser merkwürdiger Weise anerkennen, „daß es der Eigenthümer nicht unpassend (fairly) dem Pollajuoli zuschreibe"; 2) eine ähnliche Komposition im Berliner Museum, unter dem Namen Pesello; 3) unter demselben Namen eine Art Wiederholung im Städelschen Institut. Außer diesen drei, auch von den Verfassern angeführten, sind mir noch zwei Bilder offenbar von derselben Hand bekannt: die Jungfrau in Anbetung vor dem Christuskinde, unter dem Namen Filippo Lippi (sehr verdorben) im Pal. Manfrin (Saal 6, Nr. 24) zu Venedig; und endlich ein reizendes Bildchen, ganz wie die obenerwähnten, die Jungfrau vorstellend, die das Kind unbekleidet auf einem Gesimse stehend hält, oben zwei Blumen- und Laubgehänge: in Casa Patrizj zu Rom. Abgesehen nun davon, daß es nie Jemanden eingefallen ist, einem dieser Bilder den Namen Lor. di Credi beizulegen, mit dem sie ebenso wenig Uebereinstimmung zeigen als sie irgendwie den Charakter von jugendlichen Werken an sich tragen, so verstößt es ja gegen alle Wahrscheinlichkeit, daß von einem so reichlich vertretenen Meister wie Lor di Credi, dessen Werke, trotz ihrer sorgfältigen und zarten Ausführung fast in allen öffentlichen und Privat-Sammlungen vorkommen, daß von diesem Meister ein halbes Dutzend bisher verkannter Bilder auftauchen sollte, seiner früheren Jugendzeit angehörig, und gänzlich verschieden von all' seinen bekannten Werken. Noch kühner wäre die Annahme, daß wir hier die Jugendwerke des Leonardo da Vinci vor uns haben, nach denen man so häufig gesucht hat, und gegen alle gesunde Hermeneutik würde vollends die Vermuthung verstoßen, daß die sechs unter sich übereinstimmenden Bilder von einem unbekannten Künstler aus A. del Verrocchio's Schule herrühren könnten. Dagegen steht der Annahme nichts im Wege, daß diese Bilder einen Theil der künstlerischen Hinterlassenschaft eines offenbar bis jetzt unterschätzten Meisters (resp. Brüderpaares) bilden, dessen Antheil sich, nach der bisherigen Annahme fast ausschließlich auf den heiligen Sebastian aus der Kapelle Pucci, die zwei kleinen Meisterstücke des Hercules, den Anteus und die Hydra bekämpfend, und die drei Heiligen aus S. Miniato beschränkt. Absichtlich nenne ich keinen Vornamen, wenn ich von Pollajuolo spreche, da es uns an Anhaltspunkten fehlt, um zu entscheiden, ob Antonio, ob Piero mehr Ansprüche habe auf die Urheberschaft dieser Gruppe von Bildern, für die nach meiner festen Ueberzeugung kein anderer Name paßt als der der Pollajuoli. — Der mir angewiesene Raum gestattet mir leider nicht, die vorliegende Untersuchung gründlicher zu führen. Namentlich aber sehe ich mich genöthigt zwei Streitfragen, die zu eignen Excursen Anlaß geben könnten, nur anzudeuten. Eine Anzahl zweifelhafter Bilder aus der Florentinischen Schule vom Ende des XV. Jahrhundert, als deren Urheber, nach langem Hin- und Hersuchen, ich endlich den Giuliano Bugiardini gefunden zu haben glaubte, wird nun von den Verfassern dem Francia Bigio zugeschrieben, unter Beibringung von Gründen deren beweisende Kraft vielleicht mehr scheinbar als wirklich in's Gewicht fällt. Vasari ist hier der hauptsächlichste Gewährsmann, welcher einerseits Bugiardini's Erfindungsgabe und Talent auf ein sehr geringes Maß zurückführt, Anekdoten erzählt, nach denen Michelangelo mit dem harmlosen Manne Spaß getrieben u. s. w., und andererseits Werke, welche dem Augenschein nach ihm angehören (d. h. mit seinen bezeichneten und unbestrittenen Werken die größte Uebereinstimmung zeigen) als von anderen Meistern herrührend anführt. Letzteres ist namentlich der Fall mit der bekannten Verkündigung aus San Pier Maggiore zu Florenz, gegenwärtig in der Turiner Galerie, welche Vasari ausführlich als ein Werk des Francia Bigio beschreibt. Ich habe nun zwar nicht den Muth, mich über die Vasari'sche Autorität einfach hinwegzusetzen, und lasse daher die Frage unentschieden, ob Bilder wie jene Verkündigung, die Madonna del Pozzo in der Tribuna der Uffizien, und der junge schwarze Mann im Louvre von

Francia Bigio herrühren, wie die Verfasser behaupten, oder von Bugiardini, mit welchem, wie sie selbst ausdrücklich bemerken, Francia Bigio zu jener Zeit eine ungemein große Aehnlichkeit darbietet. An drei verschiedenen Stellen und in verschiedener Fassung wird jene Behauptung wiederholt: Francia Bigio habe sich in jungen Jahren von Bugiardini beeinflussen lassen; sein Stil sei damals nicht sehr entfernt von dem des Bugiardini gewesen u. s. w. Auf solche und ähnliche Weise wird die auffallende Thatsache jener Uebereinstimmung zu erklären gesucht; durch welch' wunderbare Verknüpfung von Umständen aber ein so geringer Künstler wie der uns geschilderte Bugiardini so entscheidenden und beherrschenden Einfluß ausüben konnte auf einen geistreichen und strebsamen Jüngling, der das Glück hatte in vertrautem Umgange mit Andrea del Sarto zu leben, zu einer Zeit, wo außerdem der junge Raffael in Florenz sich aufhielt und wo Fra Bartolomeo noch in voller Thätigkeit war; dieses Räthsel zu lösen bleibt einem Jeden überlassen. Geltend zu machen wäre noch, daß Francia Bigio's Werke nicht so sehr selten sind: wir haben die bekannten Wandgemälde im Vorhof der S. Annunziata zu Florenz, zwei Kompositionen in den Uffizien, eine Komposition und ein Männerbildniß im Palast Pitti, ein männliches Bildniß im Palazzo Gino Capponi, die „Bathseba" in Dresden und andere. Nie aber hat mich eines dieser (beglaubigten) Werke des Francia Bigio an den von mir Jahrelang mit Eifer gesuchten Urheber der Madonna del Pozzo und der übrigen Werke jener Gruppe erinnert, zu denen noch zu zählen sind: ein Rundbild mit der heiligen Familie, in den Uffizien Nr. 1158 als Ridolfo Ghirlandajo hängend, und auch von unseren Verfassern Bd. III. S. 527 Anmerk. 3 (unter Nr. 1224) demselben Meister belassen, während sie es, konsequenter Weise Francia Bigio nennen müßten, da dessen absolute Uebereinstimmung mit der Madonna del Pozzo nicht zweifelhaft sein kann. Dasselbe gilt von Nr. 28 des IV. Saals im Belvedere zu Wien, welches die Verfasser „entweder dem Pontormo oder dem Rosso" zuschreiben. Dasselbe gilt von Nr. 43, Saal II. der Galerie Borghese, einer Vermählung der heiligen Katharina, und von Nr. 40 daselbst, einer heiligen Familie, dasselbe endlich von Nr. 584 in der Turiner Galerie, und von einer Jungfrau mit dem stehenden Kinde, unter dem Namen Pontormo in der Pinacoteca zu Bologna. Finde ich nun aber trotz alledem in dem gegebenen Falle für rathsam, die Frage unentschieden zu lassen, so verhalte ich mich dagegen weniger nachgiebig, einer anderen von den Verfassern ausgesprochenen Ansicht gegenüber, die mir absolut unbegründet und willkürlich erscheint. Es handelt sich um diejenigen Werke der Malerei, welche Fra Bartolomeo di S. Marco in Verbindung mit anderen Künstlern ausgeführt, beziehungsweise um die Deutung des Zeichens [Zeichen]. Ich habe in meinen Bemerkungen zur Galerie des Belvedere (Rezensionen, Jahrg. 1865, Nr. 15) die Behauptung aufgestellt, daß das Bild Nr. 42 des IV. Saales daselbst, im Kataloge dem Fra Paolo da Pistoja zugeschrieben, nicht von diesem Meister sei, sondern, kraft jenes Zeichens mit der Jahreszahl 1510, sich als ein Werk des Mariotto Albertinelli unter Antheilnahme des Fra Bartolomeo ausweise, und habe (der Kürze wegen) statt aller anderen Beweise nur das Bild der Verkündigung in der Kirche Sainte Madeleine zu Genf angeführt, welches, aus zwei getrennten Flügeln bestehend, zweimal das erwähnte Zeichen mit der Jahreszahl 1511 und außerdem die Aufschrift enthält, welche das Werk ausdrücklich als von beiden Meistern herrührend bezeichnet. Die Verfasser nun, die das Genfer Bild nicht aus eigner Anschauung kennen, haben zwar diese Notiz (ohne Angabe der Quelle) mitgetheilt, dagegen aber, von meiner Schlußfolgerung und meinem Aufsatz überhaupt einfach Umgang nehmend, das Wiener Bild dem Fra Paolo da Pistoja belassen und sich die Aufgabe gestellt, meine ganze Beweisführung implicite umzustoßen, indem sie vorgeben, das fragliche Zeichen beziehe sich ebensowohl auf Mariotto's Zusammenwirken mit Fra Bartolomeo als auf solche Werke, die der Meister mit anderen Gehilfen, wie z. B. Fra Paolo, ausgeführt habe. Daß diese Behauptung aber aller Begründung entbehre und den Charakter des Erzwungenen und deshalb Unhaltbaren an sich trage, das läßt sich unschwer nachweisen. Abgesehen davon, daß, nach meinem Dafürhalten, ein unbefangener Beobachter die Hand des Mariotto Albertinelli in dem Wiener Bilde nicht verkennen kann, dessen sämmtliche Köpfe den bekannten Typus dieses Meisters sehr ausgesprochen an sich tragen, daß dieselbe Bemerkung sich anwenden läßt auf die beiden kleinen Figuren der heiligen Magdalena

und Katharina in der Akademie zu Siena, auf die Madonna das Kind anbetend, im Palast Borghese, und noch andere mehr: so wissen wir ja zuverlässig, daß Fra Bartolomeo und sein Freund Mariotto im Jahre 1509 einen förmlichen Vertrag eingingen, vermöge dessen sie Arbeit und Gewinn zu theilen übereinkamen, und daß dieser Vertrag bis 1512 zu Recht bestand. Da nun sämmtliche uns bekannten Bilder, welche das Zeichen mit den zwei Ringen haben, sofern sie mit der Jahreszahl versehen sind, immer nur eines der vier Jahre zwischen 1509 — 1512 an sich tragen, so ergiebt sich wohl der Schluß von selbst, daß dies Monogramm sich auf die Geschäftsverbindung der beiden, so zu sagen ebenbürtigen Künstler bezieht, und die beiden verschlungenen Ringe mit dem überragenden Zeichen der Religion finden eine ebenso natürliche als leicht zu errathende Deutung. Ohne irgend einen zwingenden Grund nun aber, — denn es tritt meiner Annahme von keiner Seite die geringste Schwierigkeit entgegen — vielmehr allen Wahrscheinlichkeitsgründen zum Trotz dem fraglichen Zeichen seine von selbst sich ergebende Bedeutung zu nehmen, untergeordnete Gehilfen, von denen noch dazu der begabteste, resp. der am wenigsten talentlose im Jahre 1509 erst 19 Jahre alt war, nicht nur in die förmlich abgeschlossene Gesellschaft mit aufzunehmen, sondern auch ihnen geradezu und gewissermaßen mit Umgehung der Hauptpersonen die fraglichen Bilder zuzuschreiben (wie dies mit dem Wiener Bilde geschieht) das ist eine Versündigung an aller gesunden Kritik, und in Bezug auf die Herren Crowe und Cavalcaselle ein schlagender Beweis, auf welche Abwege das Bestreben führen kann, um jeden Preis, unabhängig von allen Vorgängern, selbständig und originell sein zu wollen. **Otto Mündler.**

Zur Künstlergeschichte des Mittelalters.

H. W. Mithoff, Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsen's und Westfalen's. Hannover, 1866. (X., 216 S.)

Wer baute, meißelte, goß und malte im Mittelalter? Auf diese Frage lautete früher einstimmig die Antwort: Bis zum Beginn des dreizehnten Jahrhunderts ruhte die Kunstübung in den Händen der Kleriker und Mönche, seit dem dreizehnten Jahrhundert ging sie in die Hände der Laien über. Vor einigen Jahren gab ich, freilich in lateinischer Sprache, eine Abhandlung heraus, welche die Richtigkeit dieser Antwort bestritt und den Beweis zu liefern suchte, daß auch in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters Laienkünstler auftraten, die Werke der bildenden Künste nicht ausschließlich, ja kaum vorzugsweise geistlichen Kreisen den Ursprung verdankten. Mithoff's Schrift straft mich Lügen. Als Resultat seiner Forschungen stellt er (S. 5) folgende Sätze auf: „Die gewöhnliche Annahme, daß die Ausübung der Künste und Kunstgewerke im tieferen Mitteltalter lediglich oder doch vorzugsweise von der Geistlichkeit, insbesondere von den Mönchen betrieben sei, wird für den niedersächsischen und westfälischen Kreis in so weit bestätigt, als darin bis zum sechzehnten Jahrhundert die klerikale Künstlerschaft unter den bisher bekannt gewordenen Künstlernamen überwiegend vertreten ist, und erst im letztgedachten Jahrhunderte neben den kunsterfahrenen Klerikern etwa eben so viele Namen von Künstlern aus dem Laienstande auftauchen. Im dreizehnten Jahrhundert verschwinden die Namen von kunstbeflissenen Geistlichen und Mönchen immer mehr; die Ausübung der Künste und Gewerke geht mit raschen Schritten in die Hände der Laien über und es bilden sich die Gilden und Innungen —." So steht Behauptung gegen Behauptung. Ich bin weit entfernt, meine Ansicht als unanfechtbar hinzustellen, wohl aber glaube ich das Recht zu haben, meiner Methode der Untersuchung eine größere Sicherheit zu vindiciren. Ich habe in erster Reihe alle mir bekannten und zugänglichen Künstlerinschriften auf den Kunstwerken selbst aufgezählt. Sie bieten eine unbedingt feste Grundlage für weitere Schlüsse. Hier kann man an dem Zusammenhange des Namens mit dem Kunstwerke nicht zweifeln, hier bleibt die sonst so häufige Ungewißheit, ob bloß liebevolle Kunstförderung oder wirkliche Kunstübung genannt sei, ausgeschlossen. Ihnen ließ ich sodann jene Künstlernamen folgen, deren Thätigkeit nur durch schriftliche Zeugnisse beglaubigt ist, nach den einzelnen Kunstgattungen geordnet und die Zeugnisse wörtlich aus den Originalquellen reproducirt. Beides däucht mir, um einen sicheren Thatbestand zu gewinnen, nothwendig.

Es ist bekannt, daß unter den Illuminatoren des früheren Mittelalters die Mönchsnamen vorwiegen. Daraus zu schließen, die Kunstübung überhaupt ruhte in ihren Händen, wäre voreilig. Die Illuminirung der Handschriften, zuerst rein kalligraphischer Natur, bedurfte am wenigstens eines eigentlichen Fachstudiums, konnte am leichtesten auch von Dilettanten vollführt werden. In den Kunstgattungen, in welchen die Praxis ein größeres technisches Geschick fordert, die nur von Fachkünstlern betrieben werden können, stoßen Mönchsnamen ungleich seltener auf. Aus demselben Grunde müssen auch die Frauenarbeiten mit der Nadel ausgeschieden werden, weil sich hier das bloße Spiel zur Unterhaltung und der wirkliche ernste Lebensberuf nicht unterscheiden lassen.

Auf die Originaltexte aber stets zurückzugehen, erscheint nothwendig, weil die Sprache des Mittelalters nicht scharf und präcis genug ist, um jeden Zweifel über das Maß des künstlerischen Wirkens unmittelbar zu bannen, erst der Zusammenhang, die Kenntniß des Sprachgebrauches u. s. w. darüber volle Klarheit verleiht. Wer das aedificavit, ornavit u. s. w. der mittelalterlichen Chronisten wörtlich nehmen wollte, würde freilich einen stattlichen Künstlerkatalog zusammenstellen, dem nur eine Kleinigkeit fehlt, — die Wahrheit.

Mithoff hat einen andern Weg eingeschlagen. Er gibt ein alphabetisch geordnetes Verzeichniß der niedersächsischen und westfälischen Künstler, nimmt in dieses auch Frauen auf und begnügt sich mit der Verweisung auf Zeitschriften, moderne Sammelwerke und andere Quellen letzter Hand. Die alphabetische Ordnung erschwert die Uebersicht; was sie erleichtert, das Nachschlagen der einzelnen Namen, fällt kaum in die Wagschale, da die meisten der angeführten Werkmeister wie bisher unbekannt bleiben werden. Das oft nur ganz beiläufige Citiren neuerer Schriften, wo die Künstlernamen vorkommen, mit Umgehung der Orginalquellen, hat den Nachtheil, daß man das Buch mit der Empfindung aus der Hand legt, eine vollständige und sichere Kenntniß habe man durch dasselbe doch nicht gewonnen. Man muß doch schließlich auf die Originalquellen zurückgehen, der Arbeit, welche Mithoff den folgenden Forschern abnehmen wollte, abermals sich unterziehen. Thut man dieses, so kommen ganz andere Resultate zum Vorschein.

Aus dem zehnten Jahrhundert nennt Mithoff sechs Künstler. Läßt man den Namen der Helena von Gandersheim aus, so bleiben vier Kleriker und ein Laie übrig. Von den Klerikern muß man aber einen, den Stiftskanonikus Johannnes von Quedlinburg alsbald streichen. Mithoff beruft sich auf Fiorillo, dieser verwechselt jedoch den Johannes, der nie existirt hatte, offenbar mit dem „presbiter Samuhel", wie sich aus der Beschreibung des Codex deutlich ergiebt. Bei diesem Samuel begnügt sich Mithoff damit, Lotz zu citiren. Lotz theilt aber die Inschrift, welche am Schlusse des Evangeliums in Quedlinburg steht, nicht vollständig mit. Dieselbe lautet im Originale: In nomine domini ego Samuhel indignus vocatus presbiter scripsi istum evangelium." Ob dieser Schreiber auch die vier Evangelistenbilder in der Handschrift gemalt hat, ist keineswegs eine ausgemachte Sache. Da wir nun endlich auch den dritten Kleriker, den Bischof Sigismund von Halberstadt (894—923), von dem es in dem viel späteren Chronicon Halberstadiense heißt: „quidquid sibi suisque necessarium fuerit, pingendo, scribendo, laborando manibus sit lucratus" kaum den Fachkünstlern zuzählen dürfen, so halten sich der Mönch Anderedus von Corvey „insignis musicus et pictor" und der Laie Godefridus von Corvey, ein Bronzegießer, das Gleichgewicht.

Aus dem elften Jahrhundert führt Mithoff acht Kleriker und fünf Laien an. Hier ist Bischof Meinwerc von Paderborn unbedingt aus der Reihe thätiger Künstler auszuschließen, von den übrigen, meist Hildesheimer Bischöfen, wie Godehard, Hezilo, ist die wirkliche Kunstübung keineswegs so sicher gestellt, wie Mitthoff annimmt. Nur vom Bischof Bernward von Hildesheim, Benno von Osnabrück, Siegfried von Münster und dem italienischen Mönche Transmandus (vier Kleriker gegen fünf Laien) läßt sich dieses mit größerer Gewißheit behaupten.

Rechnet man im Künstlerverzeichniß des zwölften Jahrhunderts die beiden „scriptores" Eaduvius und Liutbrandus ab, hält man sich in Bezug auf die Bischhöfe Bernhard von Hildesheim und Isfried von Ratzeburg an den Wortlaut der Quellen, die nur Kunstliebe, nicht Kunstübung von beiden Männern aussagen, so bleiben vier Kleriker und auch diese nicht alle zweifellos gegen acht Laien übrig. Man sieht aus diesen Beispielen, daß Mithoff's These, die Kunstübung ruhte bis zum dreizehnten Jahrhundert vorzugsweise in den Händen der Mönche, der vollkommenen Begründung

entbehrt, die entgegengesetzte Behauptung auch für Niedersachsen und Westfalen noch Geltung besitzt. Die letztere würde allgemein angenommen sein, da ja alle Thatsachen für dieselbe sprechen, wenn nicht eine andere gleichfalls landläufige Meinung sie erschütterte. „Im dreizehnten Jahrhundert," sagt Mithoff in der Eingangs erwähnten Stelle, „bilden sich Gilden und Innungen."

Mit dieser Ansicht steht er keineswegs allein. Soweit verbreitet dieselbe aber auch sein mag, gegen Anfechtungen bleibt sie nur so lange gesichert, als die Geschichte des Handwerks im Mittelalter nicht gründlich durchforscht ist. Auf die Frage nach der Entwickelung der Gewerbe im Mittelalter näher einzugehen, ist hier nicht der Ort, fehlt hier der Raum und dem Verfasser dieser literarischen Anzeige auch die rechte Kenntniß. Nur einzelne Bemerkungen möge man ihm gestatten. Wird nicht die Ausbildung des zünftigen Organismus, die Erhebung der Zünfte zu einer politischen Institution mit ihre Gründung verwechselt? Es ist richtig, seit dem dreizehnten Jahrhundert erscheinen überall die Gilden geregelt, es werden die Zunftordnungen gesammelt, bestätigt, es treten die Gilden überall mit Ansprüchen und Theilnahme am städtischen Regimente auf, und setzen auch dieselben vielfach durch. Das kleinbürgerliche Element macht sich im politischen wie socialen Leben gegen früher in merkwürdiger Weise geltend. Sind aber die Zünfte erst im dreizehnten Jahrhundert entstanden, ist Erblichkeit des gewerblichen Standes erst jetzt Regel geworden? Wird dieses verneint, so ist auch die Frage über den Anfang der Laienkunst entschieden. Denn das Schicksal der bildenden Kunst ist im ganzen Verlaufe des Mittelalters an jenes der Gewerbe enge gekettet, der Künstler in seinen äußeren Verhältnissen vom Handwerker nicht verschieden. Es muß aber die Erblichkeit des Standes und Berufes selbst für den Kreis der bildenden Kunst, wenigstens was Italien anbelangt, auch von den füheren Jahrhunderten als dem dreizehnten behauptet werden. Dafür sprechen die Cosmaten in Rom und die Nachkommen des Paulus Marmorarius, die wir seit dem elften Jahrhundert in drei Generationen wirksam entdecken. Aehnliche Beispiele sind in den nordischen Ländern unseres Wissens noch nicht nachgewiesen worden. Die Forschung hat aber bis jetzt die Künstlerfrage hier nur so flüchtig berührt, daß wir vorläufig kein Recht besitzen, die Vererbung des Künstlerstandes vom Vater auf den Sohn für die nordischen Länder unbedingt zu verneinen. Was den zünftigen Betrieb der Gewerbe und Künste anbelangt, so wird man zunächst zugeben, daß das genossenschaftliche Leben schon länger bestehen mußte, ehe es politische Geltung errang, mit den Gilden als einer wirklichen Macht gerechnet wurde. Dann aber muß man lange vor dem dreizehnten Jahrhunderte seine Wirksamkeit ansetzen. In der That deuten auch mannigfache Anzeichen darauf hin, daß auch im früheren Mittelalter die einzelnen Handwerke organisirt waren, die Gewerbtreibenden, die uns auf Königshöfen und grundherrlichen Fronhöfen als Officiales, Amtleute entgegentreten, zum Hofgesinde gerechnet werden, in abgesonderten Theilen des Hofes zusammen arbeiten, nicht in Isolirtheit beharrten. Es ist überhaupt die Frage, ob die Gliederung und Ordnung des Handwerkes, wie sie in der römischen Imperatorenzeit bestand, jemals vollständig unterbrochen wurde, ob sich nicht die Geschichte der Zünfte bis auf das Alterthum zurückführen lasse. Die bei dem Gesellenmachen und Meisterwerden üblichen Ceremonien lassen auf ein größeres Alter der Zunftgebräuche, also auch der Zünfte selbst schließen, als man gewöhnlich annimmt. Ein merkwürdig frühes Beispiel genossenschaftlichen Wirkens bieten die magistri Comacini der Longobardenzeit (8. und 9. Jahrhundert). Gewöhnlich werden dieselben mit der Stadt Como in Verbindung gebracht, als Comasken, aus Como stammend bezeichnet. Auch Schnaase, obgleich er das genossenschaftliche Element, das in der magistris comacinis verborgen ruht, anerkannt, eignet sich (VII. 108) diese Meinung an. Gegen die Ableitung von Como sträubt sich aber ganz entschieden der Sprachgebrauch. Stammten die magistri Comacini von Como, so müßten sie magistri Comenses heißen. Außerdem bildet sich aber eine andere Ableitung viel ungezwungener und natürlicher. Das Macio oder machio bedeutet in der späteren Latinität einen Maurer. Wir lesen bei Isidor Hisp.: macio = Constructor parietum; mationes = lapidum operarii. Comacinus ist daher aus der Sylbe con und den Worte macio zusammengesetzt und muß als Mitmaurer, als Glied einer Maurergenossenschaft genommen werden, daher auch folgerichtig in den Edikten der longobardischen Kriege, in den Kontrakten von einem magister Comacinus cum collegantibus suis oder cum collegis suis gesprochen wird.

Von Mithoff's niedersächsischen Künstlern zu den alten magistri Comacini ist freilich ein weiter

Sprung, die Rückkehr zu dem unmittelbaren Gegenstand der Besprechung nicht leicht. Einen künstlichen Uebergang mag ich nicht suchen und so begnüge ich mich denn zum Schluße mit der Erklärung, daß Mithoff's Arbeit, wenn man auch seine Folgerungen nicht acceptiren kann, ein recht verdienstliche ist und die Kunstgeschichte des Mittelalters eine namhafte Förderung erführe, wenn andere Forscher für andere Baulandschaften ein ähnliches Werk unternehmen würden. Zur Künstlergeschichte des Mittelalters ist kein Beitrag zu gering, denn sie ist eigentlich erst noch aus vereinzelten spärlichen Materialien zu schaffen.

A. Springer.

Korrespondenzen.

Portugiesische Briefe.

IV.

Lissabon. Holbein.

(Schluß)

Ich weiß nicht, wer den Namen „Lebensbrunnen" eigentlich aufgebracht hat, denn die Legende am Brunnen lautet: puteus aquarum vivencium, in offenbarem Anschluß an Joh. 4. Ist es nun nicht merkwürdig, daß es ein anderes Bild mit der wahren Unterschrift, Brunnen — Quelle — des Lebens (fons vite) giebt, das nach Raczynski einem Holbein gleicht? Das Bild der Misericordia in Porto*) trägt die Legende fons misericordie, fons vite, fons pietatis, und das Kreuz steht in einem mit Blut gefüllten Brunnen (nicht Quelle). Raczynski hat überzeugend nachgewiesen**), daß dieses Bild die Porträts Don Manoel's, seiner Gemahlin und acht seiner Kinder enthält, und 1518 (oder Anfang 1519) gemalt sein muß. Portugiesische Tradition schrieb dieses Bild dem Gran Vasco zu. Ein erster Blick genügt um zu sehen, daß es niederländischen oder deutschen Ursprungs sein muß. Mein erster Eindruck war auch, hier ist ein Holbein! Eine genauere Betrachtung erregte mir indeß Zweifel, nicht abweichender Eigenthümlichkeiten wegen, sondern aus Anlaß einer zu großen Vollendung und Wärme des Pinsels, wie hinreißender Tiefe im Ausdruck der Gesichter. Nach reiflicher Ueberlegung ließen sich aber folgende Merkmale zur Beurtheilung der Autorschaft auffinden. Im Hintergrund der sehr sorgfältig ausgeführten Landschaft pflügt ein Bauer seinen Acker mit Pferden. Nun ist und war diese Art des Pflügens aber von jeher in Portugal völlig unbekannt. Noch heutigen Tages pflügt man hier mit dem alten homerischen Pflug, Pferde werden in ganz Portugal nie zu dieser Feldarbeit verwendet. Dieser vielleicht unbewußte Zug des Malers beweist, daß das Bild sicherlich nicht von einem portugiesischen Künstler gemalt wurde. Ferner stehen hinter dem Brunnen Matronen und Rathsherren, letztere genau in dem Kostüm der deutschen Rathsherren, wie wir sie auf allen Bildern der sächsischen und baseler Schule sehen. Konnte, während das damalige Kostüm in Portugal dem spanischen glich, wohl ein Portugiese auf einem portugiesischen Königsbilde Baseler Rathsherren anbringen? Gewiß nicht. Die fons vite gehört also ohne Zweifel in die sächsische oder baseler Schule. Ist dieses festgestellt, so entsteht die zweite Frage, welcher Meister malte es? Wir haben es nun, man merke wohl, hier nicht mit einem jener Dutzendbilder zu thun, die in jeder Galerie beliebig auf den Namen Holbein, oder den eines anderen ersten Künstlers getauft werden. Die fons vite ist dem Maße nach größer als der puteus aquarum und enthält noch mehr Figuren als jener. Die Anordnung und Zeichnung der Figuren, sowie die genaue landschaftliche Ausführung des Hintergrundes sind in beiden Bildern ähnlich; beide enthalten in der Mitte einen Brunnen, um dessen Rand Figuren sitzen und knieen; beide haben dem Sinne nach gleichlautende Legenden. Die fons vite ist ein großes Stiftungsbild,

*) Zeitschrift für bildende Kunst I. Seite 172.

**) Les arts en Portugal. Seite 392.

religiösen Inhalts, mit einem Dutzend historischer Porträts, also der Anlage nach ein Bild ersten Ranges, was die Ausführung anbetrifft, aber vollendeter als Alles, was gleichzeitige Kunst in Deutschland hervorgebracht hat. Wer konnte denn nun damals so malen? welcher Meister konnte Holbein in einer Weise nachahmen, daß er ihn weit überholte, und bei Wiedergabe seiner ganzen Eigenthümlichkeit, doch in der Farbe Herrlicheres schuf? Ich bin überzeugt, daß jeder kompetente Kunsthistoriker mit Bestimmtheit sagen wird: das konnte eben nur Holbein, indem er sich selbst übertraf. Ich beuge mich vor diesem Urtheil, das ich selbst nicht auszusprechen wage. Ist die fons vite aber von Holbein, und ich lade alle Holbeinkenner dringend ein, dies durch eigene Anschauung zu konstatiren, so ergiebt sich gezwungener Weise ein anderer Umstand, den ich nur mit Schüchternheit vorbringe, dann muß nämlich Hans Holbein im Jahre 1519 in Portugal gewesen sein.

Hier höre ich einen lauten Ausruf des Unwillens über diese verwegene Behauptung an der westlichsten Ecke Europa's. Es sei. Geben wir indeß einmal versuchsweise zu, Holbein könne in Portugal gewesen sein, so bieten sich uns folgende Umstände dar, die seiner Anwesenheit nicht absolut entgegenstehen. König Don Manoel ließ bekanntlich von allen Enden der Welt berühmte Künstler nach Lissabon kommen, um mit ihrer Hülfe und den unermeßlichen Schätzen Indiens das kleine Land in eine Ruhmeshalle der Kunst zu verwandeln. Unter ihm lebte Jac. Sansovino, der große Bildhauer des Cinquecento, neun Jahre lang in Portugal und führte bei dieser Gelegenheit u. A. die schöne Kanzel von S. Cruz in Coïmbra aus*). Don Manoel berief Anton von Holland, Olliver von Gent, Christoph von Utrecht u. v. A. nach Lissabon. Liest man die Chroniken jener Zeit, so erstaunt man darüber, welche Rolle Portugal damals in der Weltgeschichte spielte. Es war, wie wir heute sagen würden, eine Großmacht ersten Ranges. Wie oft findet man nicht die Notiz, der König von Portugal (Don Manoel oder João III.) kaufte dieses oder jenes Kunstwerk, ließ diesen oder jenen Künstler für sich arbeiten u. s. w. Damals war der König von Portugal der Mäcen der Kunst und überall in der Künstlerwelt wurde sein Name mit Begeisterung genannt. Don Manoel war der Schwiegervater Carl's V., in steter enger Beziehung zu Leo X., zu Franz I. und Heinrich VIII. Wäre es nicht möglich, ja wahrscheinlich, daß ihm einer dieser Fürsten auch den Namen Holbein's genannt und dadurch in ihm den Wunsch erregt haben könnte, jene Kraft in seinem Dienste zu verwenden? So viel steht fest, sagt Woltmann, daß Holbein eine Reise gemacht hat, denn in seinen Arbeiten nach 1517 ist der Einfluß der norditalienischen Kunst ersichtlich, wahrscheinlich kam er bis Mailand und Venedig, obwohl keine Spur seiner Thätigkeit dort erhalten ist**). Warum nicht eben so gut, frage ich, bis Lissabon, „trotzdem" hier zwei seiner besten Arbeiten existiren? Warum nicht nach Portugal, wo er die Werke des großen Sansovino vor Augen hatte, der nachweislich hier Paläste aufführte und Skulpturen schuf? Mußte er hier, wo Alles zusammenströmte, was damals in Italien und Frankreich Kunst trieb und pflegte, nicht Neues lernen, und selbst während eines kurzen Aufenthaltes das Verständniß für südliche Farbenpracht in sich aufnehmen? Waren die verschiedenen Kunsterzeugnisse, die sich zu jener Zeit in Lissabon anhäuften, nicht vielleicht gerade der Grund, weshalb sich bei Holbein nicht der Einfluß Eines Meisters bestimmt geltend macht, sondern sich aus seinen Werken mehr eine allgemeinere Erweiterung des Gesichtskreises, eine großartigere Auffassung und eine wärmere Pinselführung erkennen läßt? Würde eine Reise nach Portugal endlich nicht die Notiz Carel's von Mander: „niemals reiste Holbein nach Italien", vortrefflich bestätigen, da gerade diese bestimmte Versicherung sehr wohl implicite die Möglichkeit einer anderweitigen Reise zuläßt?

Die gewöhnliche und sehr frequentirte Reiseroute nach Portugal ging in jener Zeit über Barcelona und Savoyen. Diesen Weg nahm Franz von Holland als er von Lissabon nach Rom zu Michel Angelo ging. Auf diesem Weg entsandte Don Manoel wahrscheinlich jene 50 jungen portugiesischen Künstler, die er auf seine Kosten Jahre lang in Frankreich und Italien als Stipendiaten unterhielt. Ueber Barcelona reiste Margarethe von Navarra, als sie 1525 Franz I. in

---

*) Zeitschrift f. b. K. II. 76.

**) Holbein I. Seite 228 ff.

seiner Gesangenschaft in Madrid aufsuchte. Von Barcelona aus gingen alle Sendungen und militärischen Verbindungen Spanien's mit Nord- und Süditalien. Es ist folglich möglich, daß auch Holbein diesen Weg nahm, wenn er jemals in Portugal war. In Madrid findet sich, nach einer gütigen Mittheilung des Direktor Waagen vom 17. Nov. 1866, nur ein Bild von der Hand Holbein's, ungefähr aus dem Jahre 1528. Es ist erklärlich, daß er nicht Zeit hatte dort zu arbeiten, da er jedenfalls nur wenige Monate hier gewesen sein kann. Die fons vite ist v. J. 1518, wo Don Manoel die Misericordia gründete, der puteus aquarum trägt die Jahreszahl 1519. Bestellte also Don Manoel die erstere bei Holbein, so konnte dieser, da Könige und ihre acht Kinder nicht den ganzen Tag Zeit haben, dem Maler zu sitzen, in seinen gezwungenen Mußestunden sehr wohl ein zweites Bild, den puteus aquarum, beginnen, das er ungefähr mit jenem innerhalb weniger Monate, Anfangs 1519, vollendete. Im Juli 1520 finden wir Holbein wieder in Basel. Sollte er etwa von Lissabon aus über Paris heimgekehrt sein, um den sterbenden Lionardo noch zu sehen, da sich Spuren des Einflusses dieses Meisters bei Holbein erkennen lassen? Wäre es endlich nicht möglich, daß die reiche Belohnung des freigebigen Don Manoel ihn zu dem Entschluß veranlaßte, mit diesen Mitteln einen Hausstand zu gründen und zu heirathen?

Es bleibt ein letzter Einwand, der alle vorigen Behauptungen wieder umstößt. Der puteus aquarum kam ja erst um 1700 nach Portugal, hat also mit der fons vite, die immer an derselben Stelle in Porto verblieb, gar keinen Zusammenhang. Auch dieses ist keinenfalls sicher. Die gelehrten, geistlichen Herren von Bemposta sagen: „Eine" Donna Catharina habe das Bild aus England gebracht, folglich Catharina die Tochter João IV. von Portugal, die Gemahlin Carls II. Don Manoel hatte bei all seinen Schätzen und seinem Glück die traurigsten Schicksale mit seiner eigenen Familie. Im Jahre 1518 hatte er bereits drei Kinder durch den Tod verloren und war zum zweiten Mal Wittwer. Seine beiden Gemahlinnen, Isabella und Maria, waren Töchter Ferdinand's des Katholischen. Eine seiner Schwägerinnen war Johanna, die Wahnsinnige, die Erbin der ganzen spanischen Monarchie, eine andere „Donna Catharina von Arragon", die zuerst den Prinzen von Wales heirathete, und nach dessen Tode Heinrich VIII. Sollte etwa nach dem Tode Don Manoels, i. J. 1521 der puteus aquarum aus seinem Nachlaß an die Königin Catharina, als Erbtheil ihrer Schwestern, nach England gekommen sein? Ist dies der Fall, so ist ebenso wahrscheinlich, daß, als sie bei ihrer Scheidung um Anna Boleyn's willen, nach ihrem Vaterlande zurückkehrte, sie jenes Bild auch wieder mitnahm und es seinem Ursprung gemäß, vielleicht erst bei ihrem Tode, der Schloßkapelle von Bemposta vermachte.

Wie dem auch sei, die Frage von der Reise Holbein's nach Portugal ist von nun an eine offene. Ich weiß sehr wohl, daß die Auffindung einer einzigen historischen Notiz pro oder contra schwerer wiegen würde als die feinsten Kombinationen; wer hat aber jemals portugiesische Quellen zur deutschen Kunstgeschichte studirt oder auch nur davon gehört? Dieselben existiren aber unter den handschriftlichen Schätzen der Lissaboner Bibliotheken. Man muß sie allerdings mühsam zusammensuchen und von Neuem entdecken; auch ist das Portugiesische des Cinquecento keineswegs leicht verständlich. Gleichwohl hoffe ich bei längerem Aufenthalt diese bereits begonnene Arbeit fortführen und nicht ohne Ausbeute vollenden zu können. **Fournier.**

Nachschrift.

Bei Damian de Goes, dem Chronisten Don Manoel's, finde ich die Notiz, daß der König im Jahre 1517 einen gewissen Thomas Lopez in besonderer Mission über Antwerpen und Trier zu Jakob Fugger nach Augsburg schickte, um mit letzterem einen Kontrakt abzuschließen, demzufolge dieser reiche Handelsherr sich verpflichtete, während fünf Jahren, jährlich 10,000 Centner Kupfer, gegen Gold, nach Portugal zu schicken. War, bei seinen Beziehungen zum Hause Fugger, vielleicht dieses der Kanal, durch den Holbein Verbindungen mit Portugal und seinem kunstliebenden Könige anknüpfte?

Aus Berlin.

Der Ziegelrohbau und seine künstlerische Behandlung. — Die neue Anatomie und das neue chemische Laboratorium.

Mit Abbildung.

Der Backstein ist für unsere von der Natur mit Baumaterial stiefmütterlich bedachte norddeutsche Ebene, als das einzige dem Boden selbst entnommene Material, dasjenige, das sich unseren Baukünstlern so zu sagen von selbst an die Hand giebt; diese sollen es nach seinen ihm innewohnenden stofflichen Eigenschaften künstlerisch verwerthen, sollen darin eine Architektur schaffen, die den an ein Kunstwerk zu stellenden Anforderungen entspricht.

Unendlich oft hat dieser Grundsatz von den verschiedensten Seiten her in Wort und Schrift Ausdruck gefunden. Wie selten jedoch wird darnach gehandelt! Immer noch steigen, wie bisher, Façaden mehr eines Papparbeiters, als eines Architekten würdig, gleich Pilzen nach einem Sommerregen aus der Erde hervor.

Abgesehen von dem Kostenpunkte, der namentlich bei der Privatarchitektur leider sehr hemmend auftritt, liegt wohl in dem künstlerisch sehr schwierig zu behandelnden Materiale selbst die Hauptursache der besprochenen Erscheinung. Der Ziegelrohbau gestattet, im Gegensatze zu den in natürlichem Steine errichteten Bauwerken, eben nicht, wie diese, weit vortretende, die Masse des Gebäudes kräftig gliedernde Gesimse. Geradlinig geschlossene Fenster und Säulenarchitektur mit horizontalem Gebälk sind ihm versagt. Auf alle diese der heiteren graeko-italischen Bauweise entlehnten Motive muß der Künstler, der in dem einheimischen Material zu schaffen beabsichtigt, von vornherein verzichten. Dagegen bietet sich als charakteristische Stileigenheit seines Bausteines der ganze Gewölbebau dar mit den ihm eigenen Formen. Flachbogig, rundbogig und spitzbogig geschlossene Fenster und Thüröffnungen, Pfeiler und Pilasterstellungen mit Archivolten stehen zu seinem Gebote bereit, fernerhin Strebepfeiler und die flacheren Lisenen; schließlich ist die Wirkung, die durch die verschiedene natürliche Farbe des Materials und durch den Fugenschnitt erzeugt wird, ein nicht zu unterschätzendes Moment.

Trotz dieses Reichthums an Formen ist es nicht zu läugnen, daß Ziegelrohbauten in der Regel, namentlich solche, die dem Beschauer mehr als eine Façade darbieten, einen sehr ernsten, fast möchte man sagen, düsteren und finsteren Anblick gewähren. Ein Mittel, diese dem Backsteinbau beiwohnende, ihn nicht gerade sehr fördernde Eigenschaft zu mildern, ist dem Architekten in der Verbindung des Backsteins mit natürlichem Steine geboten. Namentlich die dem ersteren fehlende Säule läßt sich auf diese Weise dieser Architekturgattung wiedererobern. Die jetzt häufiger auftretende Verbindung von Ziegel und Sandstein, wobei der letzte das tektonische Gerüst, der Ziegel nur das Füllmaterial abgiebt, gleichwie die Zeltdecke zwischen den Zeltstangen, ist, so hoch wir diese auf uralten Bauprincipien beruhende Bauweise anschlagen, nicht mehr in den Bereich des Ziegelrohbaues zu rechnen und gehört daher nicht in unsere Besprechung.

Es wird bei Alle dem nicht wunderbar erscheinen, wenn es selbst Architekten von nicht gewöhnlicher Begabung mit diesem spröden Materiale mißlingt, den an ein Kunstwerk zu stellenden Ansprüchen zu genügen. Beispiel: das neue Berliner Rathhaus, über welches in maßgebenden Kreisen wohl nur ein Urtheil herrscht. Daß die auf den Thurm desselben jüngst aufgesetzte, reich vergoldete Kuppel dem Gebäude zu größerem Ansehen verhelfen wird, scheint mehr denn fraglich.

Um so erfreulicher ist es, über zwei in neuerer und neuester Zeit errichtete Gebäude berichten zu können, an denen es dem Architekten, dem Oberbauinspektor Cremer, sichtlich gelungen ist, Herr über das Material zu werden und zugleich zu zeigen, in dem einen, der neuen Anatomie im Thierarzneischulgarten, wie auch ohne Anwendung von ornamentalen und bildnerischen Schmuck etwas Würdiges in dem schlichten Backstein zu schaffen ist. Bei dem anderen, dem neuen chemischen Laboratorium in der Georgenstraße, standen dem Künstler größere Mittel zu Gebote, und er hat nicht unterlassen, sich dieser in reicher, aber höchst maßvoller Weise zu bedienen.

Die Anatomie liegt, wie bereits erwähnt worden, in einem mit den schönsten alten Bäumen und prächtigen Rasenflächen ausgestatteten Parke. Der Architekt war somit in der äußerst günstigen Lage, seinen Grundriß frei von allen örtlichen Beschränkungen aus den inneren für die Zweckmäßigkeit des Baues selber maßgebenden Bedingungen heraus gestalten zu können.

Das Gebäude bildet in seiner Grundanlage ein sogenanntes rechtwinkeliges Hufeisen, dessen parallele Schenkel ungefähr zwei Drittel der Länge des sie verbindenden Querbaues besitzen; die Tiefe sämmtlicher Gebäudetheile ist gleich der halben Längenausdehnung der kurzen Schenkel. In zwei Stockwerken erhebt sich über dem Kellergeschoß der Bau, der nur durch zwei an den ausspringenden Ecken des Hufeisens belegene Treppenhäuser und durch einen in der Mitte des Querbaues emporsteigenden Mittelbau, und zwar von diesem um Stockwerkshöhe überragt wird. Dieser Mittelbau springt nach der offenen Seite des Hufeisens nur um wenige Fuß vor die Mauer des Querbaues hervor, während er in der entgegengesetzten Richtung, polygonal im halben Achteck geschlossen, um die Tiefe der übrigen Gebäudetheile sich vorschiebt; er enthält außer dem Vestibul, in welches man durch ein aus Sandsteinsäulen gebildetes Portal eintritt, ein großes Auditorium.

Das neue Anatomiegebäude in Berlin.

Die Façaden sind, so sagt der Architekt selbst*), im „italienisch-romanischen Stile" entworfen. Die Fenster, mit Ausnahme der des Kellers, sind rundbogig geschlossen; das Hauptgesims sitzt auf einem rundbogig, von Konsolen unterstützten Friese auf; ein Sägezahnband bildet das Gurtungsgesims, über dem unmittelbar die Fenster des Hauptgeschosses sich erheben, während das Parterregeschoß mit einem karniesartigen Fußgesims über dem Plinthenmauerwerk aufsteigt. An allen ausspringenden Ecken des Gebäudes treten Mauerpfeiler aus der Wandfläche hervor, die bis über das Dach fortgesetzt, dort zeltförmig abgedacht und mit einem Knopfe gekrönt sind. Nur die Architektur des Mittelbaues gestaltet sich reicher, indem sich zwischen dem Hauptgesims und den Fenstern des ersten Stockwerkes ein ebenfalls rundbogiger Fensterfries herumzieht, dessen einzelne Fenster durch Säulchen getrennt sind.

Diese einfache Architektur wird gehoben durch die hellrothe Farbe des Steins, die ihrerseits wieder durch eingelegte mattgelbe Streifen vortheilhaft unterbrochen wird.

So verfehlt das Gebäude, umgeben von schönen Parkanlagen, nicht durch seine guten Verhältnisse, seine einfache, aber charakteristische Gliederung einen günstigen Eindruck beim Beschauer

*) Siehe Zeitschrift für Bauwesen. Jahrg. XVI. S. 165.

wachzurufen, während zugleich seine würdige und ernste Erscheinung deutlich kundgiebt, daß es einem ernsten und bedeutungsvollen Zweige der Wissenschaft gewidmet ist.

Eine weit schwierigere Aufgabe bot sich dem Architekten in dem Entwurfe zu einem chemischen Laboratorium dar, da einerseits der ihm zur Verfügung gestellte Bauplatz, in seiner ganzen Tiefe auf beiden Seiten von Nachbargrundstücken umgeben war, dabei aber andererseits das Projekt selber möglichst helle Räume erheischte. Er sah sich daher genöthigt, da auch die Länge der Straßenfaçade nicht sehr ausgedehnt ist, die verschiedenen sehr umfangreichen Säle und Auditorien um Hofanlagen zu gruppiren.

Die Façade auch dieses Gebäudes ist im Rundbogenstil ausgeführt; derselbe folgt jedoch nicht der italienisch-romanischen Bauweise, sondern lehnt sich an die Terracotten-Bauten Oberitaliens an, wie solche in der Zeit der Renaissance entstanden. Wir erinnern des Beispiels halber an das Ospedale maggiore zu Mailand, die Hoffaçade der Certosa in Pavia und einige Paläste in Bologna, Ferrara ꝛc., deren Studium ja auch Schinkel in hohem Grade anregte — die Briefe von seiner ersten Reise nach Italien legen mehrfach Zeugniß dafür ab — und welche ihm jedenfalls reiche Motive zu einem seiner bedeutendsten Werke, der Bauakademie in Berlin, an die Hand gaben. Außer zwei zu beiden Seiten schwach vortretenden Risaliten, je von der Breite einer Fensteraxenweite, besitzt die Fluchtlinie des neuen Laboratoriums keine weiteren hervorspringenden Theile.

Ueber einem Kellergeschoß, dessen Fenster auf einem Granitsockel aufsetzen, steigt das Erdgeschoß empor, welches durch drei mächtige, in ein offenes, nur durch Gitter von der Straße getrenntes Vestibulum führende Portale in zwei Hälften getheilt wird. In dem zur rechten Seite des Beschauers liegenden Risalite liegt die Einfahrt.

Die Fenster, die ziemlich vertieft in die Mauer gelegt sind, sind nicht gerade schlank zu nennen, doch wird dieser Eindruck dadurch bedeutend gemildert, daß die Nischen, in denen sie liegen, bis zum Fußgesimse herabgeführt sind. Ueber den Fenstern des Erdgeschosses zieht sich ein reich gegliedertes, mit einem guillochirten (bandgeflechtartigen) Friese, Zahnschnittbande, hängender Platte ꝛc. verziertes Gurtgesims hin, auf dem unmittelbar sich Pilaster erheben, von denen je zwei durch Archivolten überspannt, die bei Weitem höheren und breiteren Fenster des Hauptgeschosses — es sind deren 11, mit einer Axweite von 11 Fuß, — in sich aufnehmen. Jedes dieser Fenster, mit den sie begrenzenden Pilastern ist wiederum vertieft in die Wand eingelassen, so daß die stehen gebliebenen Wandstreifen, die im Gegensatz zu Fenstern und Pilastern horizontal geschlossen sind, gleichsam ein die Fenster umgebendes Rahmenwerk bilden. Einige Fuß über dem horizontalen Abschluß der Mauerstreifen, folgt das Hauptgesims mit reichverziertem Friese, Konsolen, Platte und Rinnleisten. Eine Säulenattika, deren Postamente aus Sandstein gearbeitet sind, krönt das Gebäude.

Eine tiefrothe Farbe, ähnlich der des Ospedale maggiore zu Mailand, verleiht dem Bau, gerade im Gegensatz zu den ihn umgebenden Putzfaçaden mit ihrem kalten, kalkigen Anstriche ein überaus wohlthuendes, warmes Kolorit. Daß auch die innere Ausstattung des Gebäudes, die Vertheilung und die Verhältnisse der Räume, sowie die zur Förderung der chemischen Wissenschaft nöthigen Einrichtungen und Apparate, der äußeren schönen Architektur vollkommen entsprechen, dafür wollen wir nur als Beweis anführen, daß die englische Regierung von der preußischen sich die Pläne hat ausbitten und in dem Jahresbericht des South Kensington Museum hat veröffentlichen lassen.

Wir haben versucht, dem Leser ein ungefähres Bild der beiden besprochenen Bauten zu geben. Wir wünschen Nichts sehnlicher, als daß wir bald im Stande sein möchten, davon zu berichten, daß auch andere Architekten diesen so gelungenen Versuchen im Ziegelrohbau geleistet und an ihrem Theile dazu beigetragen, dem ortsgemäßen Backsteinbau mit der rechten Würdigung zugleich auch Eingang zu verschaffen.

P. G.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Zweiter Jahrgang.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1867.

II. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

7. December.

KUNST-CHRONIK

Nr. 1 u. 2.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien**: P. Kaeser; in **München**: E. A. Fleischmann.

Leipzig, Anfang December.

Vom Christmarkt.

Ich hoffe, Sie werden es nicht übel nehmen, wenn ich meinen Bericht über den heurigen Weihnachtsmarkt mit einem verzierten Anfangsbuchstaben einleite. Sind wir auch dergleichen Schmuck in der Kunstchronik nicht gewohnt, so gestatten Sie gewiß gern, daß der festliche Anlaß, der mir die Feder in die Hand giebt, auch äußerlich sich festfreudig manifestire. Außerdem hat das kleine nette Ding, was sich unter dem „I" niedergesetzt hat, ein gewisses Prioritätsrecht, denn es ist die erste Bekanntschaft gewesen, die ich auf meiner etwas frühzeitigen Weihnachtswanderung gemacht; — ganz frisch von der Presse weg, eben für den Druck zugerichtet, fiel mir zufällig das Blatt in die Hand, ein Partikelchen der liebenswürdigen Festgabe*), die Oscar Pletsch seinem kleinen Publikum für Weihnachten 1866 auftischt. Oder sagen wir lieber seinem in doppeltem Sinne „großen" Publikum, denn die immer neu veranstalteten Auflagen seiner sinnigen Produktionen beweisen, daß die Zahl seiner Verehrer von Jahr zu Jahr wächst; — und daß die „Großen" fast noch mehr Genuß als die Kleinen am Anschauen dieser reizend naiven Genrescenen aus „unsern vier Wänden" haben, dürfte wohl eine ausgemachte Sache sein. Die Verschen, welche Pletsch für seine diesjährige Festgabe ausgewählt, bilden eine reichhaltige Sammlung von Kinderreimen, ähnlich wie sie vor Jahren Ludwig Richter in den von Klaus Groth zusammengestellten niederdeutschen Sprüchen „Vor de Goern" illustrirt hat. Der treffliche Künstler hat die Darstellungsweise Richters mit entschiedenem Glück und großem Erfolge aufgenommen. Er unterscheidet sich von seinem Vorbilde aber dadurch, daß er den Hauptaccent auf die Charakteristik der einzelnen Figuren legt, während bei Richter das Landschaftliche und das auf die Stimmung des Ganzen hinwirkende Beiwerk von vorwiegender Bedeutung ist. Die xylographische Ausführung der Zeichnungen zählt zu den besten Leistungen des mit der Richterschen Illustrationsschule eng verwachsenen Ateliers des Prof. H. Bürkner in Dresden, die der Technik des Holzschnittes nicht mehr zumuthet, als was dieselbe mit voller Sicherheit zu leisten vermag. Ist es gestattet, von dem Erfolge, welchen die illustrirten Kinderschriften dieser von wahrhaft künstlerischem Geschmack zeugenden Gattung in den letzten Jahren errungen, einen erfreulichen Schluß zu ziehen, so ist es der, daß in der Weihnachts-Literatur die Struwelpeterperiode von anno 1848 nun wohl bald als abgeschlossen betrachtet werden darf. Gewiß wird es der Kunstpflege zum dauernden Heile gereichen, wenn an Stelle der blau, roth und gelb angestrichenen grellen Zerrbilder, die so lange den Christmarkt beherrschten, der Kinderwelt fortan anmuthige, künstlerisch durchbildete Gestalten vor Augen geführt werden, die auch

*) Allerlei Schnik-Schnak. In 36 Blättern. Holzschnitt von Prof. H. Bürkner. Dresden. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

bei fortschreitendem Alter nichts von ihrer ursprünglichen Anziehungskraft verlieren. — Der um den Aufschwung des deutschen Holzschnittes verdiente Altmeister Ludwig Richter hat ebenfalls eine neue Gabe auf den Weihnachtstisch zu legen, die allen Freunden ernster Kunst empfohlen sein mag. Es sind sinnige Variationen über das Thema „Unser tägliches Brod gieb uns heute“ (Dresden, H. Richter).— Zwei andere Mappen mit losen Blättern, jede Kompositionen von nur einer Künstlerhand aufweisend, hat die dem Holzschnitt besonders ergebene Grote'sche Verlagshandlung in Berlin auf dem Markt gebracht. In der einen schildert Kindler, der durch seine ebenso lebendigen wie charakteristischen Zeichnungen für den Holzschnitt rasch zu verdientem Rufe gelangte Illustrator, das Leben des Schwarzwaldes; in der andern bietet Hiddemann den Freunden Fritz Reuter's von einer Reihe von Illustrationen zu den Werken des niederdeutschen Volksdichters den vielversprechenden Anfang. — Die Vollendung der mit zahlreichen Holzschnitten illustrirten Prachtausgabe von Uhland's Gedichten (Stuttgart, Cotta) mit Beiträgen von Cloß, Mackart, Camphausen u. A. will ich hier nicht unerwähnt lassen. Das ganze Werk macht einen recht stattlichen, des gefeierten Balladensängers würdigen Eindruck, der freilich noch wirksamer sein würde, wenn die Behandlung der Holzschnitte aus einem Guße gewesen wäre, statt fast alle Abstufungen von der schlichten Kartonzeichnung bis zum tiefschwarzen Effektstück à la Doré aufzuweisen.

Bezüglich der übrigen Holzschnittwerke erwähne ich beiläufig das neu erschienene, achtzehnte, Buch der „Münchener Bilderbogen“, sodann das von Bodenstedt herausgegebene „Album deutscher Kunst und Dichtung“, zwei Werke, deren die Zeitschrift noch ausführlicher zu gedenken hat. Auf die Erscheinung des letzteren, dem noch der von derselben Verlagshandlung publicirte „Deutsche Balladenschatz“ — wenn auch nicht ganz ebenbürtig — zur Seite zu stellen ist, lege ich übrigens besonderes Gewicht, da dasselbe die Illustrationssucht unserer Tage, die so manches Mittelmäßige hervorgebracht, in bessere Bahnen überzuführen geeignet ist. Das Gute und Beste wird sich unzweifelhaft auch auf dem Gebiete der illustrirten Album- und Modeliteratur nach und nach den Vorrang erstreiten.

Die Haupterscheinung unter den periodischen Publikationen dieser Gattung bildete seit langer Zeit das Düsseldorfer Künstleralbum, welches in diesem Jahre seinen Ursprungsnamen abgelegt hat und zu einem deutschen Künstleralbum geworden ist. Ein Fortschritt zum Besseren ist auch hier zu konstatiren, obgleich nicht alle Künstler, die dazu beigetragen, gerade ihre gute Stunde gehabt haben. Die lithographische Ausführung — auch der wenigen, dafür aber sorgfältig behandelten Farbendruckblätter — verdient alles Lob und legt Zeugniß davon ab, daß die Nachfolger der einst berühmten, durch schlechte Wirthschaft leider später in Verfall gerathenen Anstalt von Arnz & Co. ernstlich bemüht sind, den Ruf dieses mit dem Düsseldorfer Kunstleben in enger Beziehung stehenden und quasi aus ihm herausgewachsenen Instituts wieder aufzurichten. Gegen das Düsseldorfer Album kann das Leipziger: „Deutsche Kunst in Wort und Bild“ (J. G. Bach's Lithographisches Institut), welches nun auch schon seinen neunten Geburtstag feiert, den Vergleich nicht aushalten. Die Kompositionen sind größtentheils second rate — und die meisten der eingestreuten Farbendruckblätter leiden an einer unangenehmen Buntheit des Kolorits. Es scheint mir überhaupt kein glücklicher Gedanke, figürliche Kompositionen in Farbendruck zu behandeln, während für Blumen- und Fruchtstücke, Stillleben und Landschaft diese Technik ungleich mehr am Platze ist.

An nichtperiodischen Buntdruck-Albums ist übrigens auch kein Mangel, und Blumensträuße und Kränze, von Frauenhand gewunden, treten nachgerade — ich möchte fast sagen — epidemisch auf. Den Anstoß zu dieser Modekrankheit hat unzweifelhaft der große Erfolg gegeben, welchen Franziska Schulze mit ihren brillanten Titelblättern zu den einzelnen Abschnitten des Rückertschen Liebesfrühlings vom Jahre 1858 erzielte. Aber der Nachwuchs dieser Flora läßt im Allgemeinen zu sehr die feine Empfindung für schöne Formen und harmonische Farbenwirkung vermissen, ja in vielen Fällen ist die Natur, statt stilisirt, sehr vergröbert und karikirt. In der Verschlingung der Pflanzen mit Arabesken und figürlichem Beiwerk, aus denen der beabsichtigte Initial herauswächst, sind die meisten dieser Damen nicht glücklich, weil ihnen der Sinn für die organische Entwickelung des Ornaments offenbar abgeht. Als die relativ beste Leistung dieser Art mag hier „Deutsches Leben im Glauben“ (Bremen, Müller) hervorgehoben werden, dessen vollständiges Erscheinen durch die Zeitereignisse leider unmöglich gemacht wurde. Die Farbendruckblätter, etwas fremdartig gegen den sehr schlicht und schmucklos, ja alltäglich ausgestatteten Text abstechend, sind mit nur wenigen Platten hergestellt, und das Blumen- und Pflanzenwerk, einfach grau in grau gehalten und durch ausgespartes Weiß gehöht, dient den in Silber-, Gold- und Farbenschmuck glänzenden Initialen und der nach Art der handschriftlichen Missalien gehaltenen Schrift nur als Folie; diese Behandlung hat für die Gesammtwirkung ein gutes Resultat geliefert. Bei der Einführung von Kindergruppen und Kinderengeln wäre der ungenannten Künstlerin die Beihülfe eines tüchtigen Figurenzeichners zu wünschen gewesen. — Größere Farbenpracht entwickelt Marie Hübner in „Frauenleben und Lieben“ (Königsberg, Hübner & Matz), dessen Blätter ebenso wie die des vorhergenannten Albums in der Anstalt von Breidenbach & Co. in Düsseldorf auf das sorgfältigste ausgeführt sind. Am meisten dürfte der oben ausgesprochene Tadel die Kompositionen von Hermine Stilke: „Die christlichen Feste“ (Leipzig, Arnold) treffen, in denen die

symbolischen Elemente mit den ungerathenen Kindern Flora's eine bedenkliche Alliance geschlossen haben. Leider kann ich auch einer anderen Publikation, welche denselben Namen trägt: „Eine Reise in Bildern" bezüglich der Blumenornamente, welche die Blätter dieses aus lauter landschaftlichen Ansichten bestehenden, durch großes Format ausgezeichneten Albums zieren (Berlin, Wagner) keine bessere Censur geben. Im Uebrigen ist dieses Prachtwerk interessant wegen des Versuchs, photographische Aufnahmen von bestimmten Gegenden lithographisch zu reproduciren, aber den photographischen Effekt festzuhalten. Der feinere Kunstsinn geht freilich dabei leer aus.

Da wir gerade bei der Landschaft angelangt sind, so will ich die Gelegenheit nicht verstreichen lassen, ohne auf die prächtigen Reproduktionen der Werner'schen Aquarelle zu verweisen, welche unter dem Titel Carl Werner's Jerusalem, Bethlehem and the Holy places in London (Moore, M' Queen & Co., Leipzig F. A. Brockhaus) — bis jetzt 15 Blatt — erscheinen und in Lieferungen zu drei Blatt ausgegeben werden. Der Preis der Lieferung, 3 Guineas, ist im Verhältniß zu dem, was geboten wird, für England ein sehr mäßiger zu nennen, da die chromolithographische Ausführung von M. und N. Hanhart das Aquarell mit täuschender Wahrheit wiedergiebt und den trefflichen Leistungen von Storch und Kramer in Berlin wohl an die Seite zu stellen ist.

Unter den sonstigen Erscheinungen des englischen Weihnachtsmarktes, von denen das Gros der Keepsakes sich durch eine monströse Buntheit auszeichnet, die nichts von den Fortschritten des Geschmacks auf kunstgewerblichem Gebiete ahnen läßt, will ich nur die Wayside poësies (London, Routledge; Leipzig, Brockhaus) als eine Parallele zu unseren Holzschnittalbums hervorheben. Der Unterschied ist nur, das hier die Holzschnitte nach Gemälden (von Pinwell, J. W. North, Fred. Walker) ausgeführt, also nicht zu dem besonderen Zwecken gezeichnet sind; — daher die Ungleichheit der Formate dieser Full-page-drawings, deren xylographische Behandlung den klaren glatten Strich — das Naturgemäße — vermeidet und auf den Effekt der Radirung hinarbeitet. Dadurch und durch die in der untergelegten Tonplatte ausgesparten Lichter haben die meisten dieser von den Brüdern Dalziel mit großer Fertigkeit executirten Blätter ein eigenthümlich fremdartiges, scheckiges Ansehen erhalten. — Der in England fast mehr noch als in Frankreich vergötterte Gustav Doré*) hat sich für eine illustrirte Ausgabe von Tennyson's Elaine und von Milton's verlorenem Paradies engagirt, die mir aber beide noch nicht zu Gesicht gekommen sind. Die Kompositionen zu ersterem sollen in Stahlstich reproducirt werden. Seinen Landsleuten hat derselbe Künstler einen mit Holzschnitten illustrirten Lafontaine bescheert, dessen Erscheinen mit der ersten Lieferung eben erst begonnen hat. — Um die Franzosen hier gleich abzuthun, will ich noch des von Lorenz Frölich in zwanzig Radirungen mit beigeschriebenem Text behandelten Märchen des Apulejus gedenken (Paris, Hetzel). Fast jedes der zwanzig Blätter giebt mehrere Momente der Psyche-Sage, die, von Arabesken umrahmt, zu einem Ganzen verschlungen sind. Die Kompositionen zeugen von reicher, leicht beweglicher Phantasie, erinnern im Arrangement mitunter an Schwind, in der Art des Mienenspieles, namentlich der großen glotzenden Augen an Kaulbach. Die reizende Attitüde nackter weiblicher Figuren kennzeichnet übrigens den französischen Ursprung dieser Blätter trotz des deutschklingenden Künstlernamens auf den ersten Blick. Daß es nackte Pariserinnen sind, die, mit griechischen Nasen versehen, hier eine Göttermythe aufführen helfen, wird sich Niemand verhehlen können.

Manche der Publikationen, die hier noch zu erwähnen wären, haben die Besprechungen in der Zeitschrift schon vorweg genommen. Indeß mag es gestattet sein bei dieser Veranlassung das herrliche Werk Genelli's „Aus dem Leben eines Wüstlings" bei denen in Erinnerung zu bringen, die um eine Festgabe höheren Kunstwerths in Verlegenheit sind. — Stich und Radirung haben leider wenig zu Markte gebracht. Doch wiegt das von dem Kunsthändler Ernst Arnold publicirte Dresdener Galeriewerk mit 36 Blättern von Langer, Semmler u. a. tüchtigen Stechern, Text von C. Clauß, wohl ein Dutzend gewöhnlicher Photographien-Albums auf und ist ganz dazu angethan, endlich die handwerksmäßigen Stahlstiche des Payne'schen Galeriewerkes aus der Gunst der Bilderliebhaber zu verdrängen. — Hier wäre auch noch die Vollendung der Oktavausgabe der Schillergallerie von Pecht und Ramberg anzumerken.

Die photographischen Cyklen und Mappen sind dieses Mal weniger zahlreich vertreten als im vorigen Jahre. Bemerkenswerth ist Schaner's Album der Kasseler Galerie, eine der wenigen Publikationen, die der Krieg, der sonst störend in die Verlagsthätigkeit eingegriffen, durch seine Erfolge möglich gemacht hat. Ebenso ist wohl auch das Album des Kasseler Marmorbads (Kassel, Kay) als eine freilich geringfügigere Frucht des Krieges zu betrachten. Möglich aber, daß der Verleger bei den Landsleuten des Zopfkünstlers Monnot in Anbetracht der Geschmackrichtung der heutigen Franzosen ein dankbares Publikum findet. Des Ermitage-Albums (Berlin, Schröder) wurde bereits früher gedacht. Ferner verdienen angemerkt zu werden die photographische Reproduktion die nach Leonardo's Abendmahl von Prof. Nießen gezeichneten Köpfe Christi und der Apostel (München, Bruckmann), eine Sammlung ostpreußischer

*) In Deutschland ist Doré kürzlich durch eine deutsche Ausgabe des von ihm illustrirten Don Quixote (Berlin, Sacco) eingeführt. Die deutsche Ausgabe der Doré'schen Bibel ist an dem hohen Preise, welchen der Verleger für die Clichés fordert, ich darf wohl sagen glücklicherweise, gescheitert.

Landschaften „Zwölf Stimmungsbilder" von C. Scherres (Königsberg, Hübner & Matz) und das Thorwaldsen Museum (Leipzig, Hinrichs). Der drei großen cyklischen Kompositionen von Emler, welche die göttliche Komödie Dante's zum Gegenstande haben und in einer photographischen Ausgabe (Dresden, Hanfstängl) erschienen sind, wird später noch in der Zeitschrift Erwähnung geschehen, weßhalb ich ihr Erscheinen hier nur im Vorbeigehen registrire. Schließlich sei noch als einer der interessantesten und originellsten Erscheinungen der nach Zeichnungen von Moritz Oppenheim photographirten Bilder aus den altjüdischen Familienleben*) gedacht. Der seltsame, aber mit bestem Erfolg ausgeführte Versuch, jüdische Sitten und Bräuche in der Form von Lebensbildern künstlerisch darzustellen, wird ohne Zweifel auch außerhalb der Sphäre, in welcher die Phantasie des Künstlers sich bewegt, großen Anklang finden.

Die Einzelblätter, welche nach größtentheils bekannten Originalgemälden neuerer und älterer Meister durch Stich, Radirung, Lithographie und Photographie reproducirt, jüngst in den Kunsthandel gekommen sind, finden die Leser unter den Neuigkeiten des Kunsthandels in der letzten Nummer der Chronik verzeichnet.

Gestatten Sie mir, daß ich den Schluß dieses Berichtes wieder an den Anfang anknüpfe, so möge als Pendant zu dem sich im Kranksein gefallenden Dämchen ein gesunder Bursche aus Pletsch's Schnik-Schnak, der Hans, der, noch ehe er in die Geheimnisse des ABC-Buchs eingeweiht ist, das Studiren probirt, hier als Schlußvignette einen Platz finden. Sn.

*) Bilder aus den altjüdischen Familien. Nach Originalzeichnungen von Prof. M. Oppenheim, photographirt von J. Schäfer. Mit biographischer Einführung und Erklärungen von Leopold Stein. 6 Blatt. Frankfurt, Keller.

Korrespondenzen.

Berlin, im November.

+ Es ist eine höchst wohlthätige und erfreuliche Unterbrechung des einförmigen Ausstellungseinerlei, wenn neben der Fluth altbekannter Vorwürfe und Manieren neuerer Künstler einmal eine neue Erscheinung aus alter Zeit auf den Schauplatz tritt. Wir sind im Augenblick so glücklich, eine recht bedeutende Unterbrechung der Art zu haben. Ein junger Rechtsgelehrter Dr. jur. Lemm hat auf einer Reise in Spanien vier alte Bilder aufgefunden und an sich gebracht, die in hohem Grade interessant sind. Eine Maria mit dem Kinde auf dem Arm, in weißem pelzverbrämtem Gewande mit gleichem goldgesticktem Mantel und langem durchsichtigem Schleier über dem blonden, reich aber schlicht herabwallenden Haare, das ein Perlendiadem zusammenhält, trägt in dem edlen Faltenwurf, der Gemüthstiefe, dem Gesichtstypus mit der breiten Augenpartie und dem langen Nasenrücken ganz das Gepräge der Eyck'schen Schule. Nicht minder spricht dafür die Art des Vortrages und der Auffassung, rücksichtlich welcher vornehmlich der entzückend naiv aus dem Bilde herausschauende Kopf des Christuskindes in seiner unübertrefflichen Natürlichkeit und Lebendigkeit bewunderunswürdig ist. Die Umgebung, in der besonders zwei kleine steinfarbene Knaben, die auf dem Gebälk der Nischenwölbung sitzend mit schelmisch übertriebener Kraftanstrengung und in den glücklichsten Bewegungsmotiven eine Weinguirlande anziehen, den Blick und das Interesse fesseln, zeigt die feinste Durchbildung und den geläutertsten Geschmack in Formen und Farben. Manches auf dem Bilde weist auf jüngere Zeit als die Jan's van Eyck selber hin, doch wird die Wahl unter seinen Nachfolgern nicht leicht sein. Für Hugo van der Goes, den neulich im mittelalterlichen Kunstverein Herr M. Unger sich als Urheber des Bildes zu denken geneigt war, spricht meines Dafürhaltens nichts Schlagendes, freilich auch wohl nichts Stichhaltiges gegen ihn. Jedenfalls bleibt das Bildchen eine Perle. — Ein eigenthümlicher Meister ist es, dem — ich bin zweifelhaft, ob mit Recht — ein wenig größeres Bild zugeschrieben wird, mit der Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel. Es trägt den Namen des Lodovico Mazzolino da Ferrara, der, wie schon zwei Bilder desselben Gegenstandes, darunter das eine große herrliche Bild mit ausführlicher Bezeichnung, auf unserer Gemäldegalerie darthun, diesem Gegenstande nicht abhold war. Es ist hier der Moment gewählt, wo Mari und Joseph betroffen von der göttlichen Hoheit des Knaben in demüthiger Haltung die vorwurfsvolle Lehre empfangen: „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, was meines Vaters ist". Neun Schriftgelehrte stehen und sitzen um das erhöhte Pult herum, an dem der jugendliche Lehrer seinen Platz gefunden. Unter der für den ge-

nannten Meister charakteristischen miniaturartigen Ausführung, die ihm auch kleinere Bilder besser gerathen ließ als umfangreichere, hat sich der Ausdruck der beiden zarten Köpfe, Jesu und der Maria, sehr verflacht, ungemein sprechend und würdevoll ist dagegen die Bewegung des ersteren. Unter den übrigen Köpfen treffen wir nicht so die scharfe, häufig an's Derbe streifende Individualisirung, wie auf anderen Bildern Mazzolino's, dagegen sind die auf Studium nach dem Leben beruhenden Formen edler und korrekter als gewöhnlich. In der Farbe dominiren die von ihm besonders beliebten wenigen ungemischten, zwar gesättigten, aber zusammen nicht gerade sehr harmonischen Töne. — Alonso Cano soll der Meister des dritten, gleichfalls nicht großen Bildes sein. In breitem Oval stellt es das auf weißem Lager schlafende Christkind stark verkürzt gezeichnet dar, dessen linkes Händchen der kleine Johannes ehrerbietig und vorsichtig gefaßt hat und andachtsvoll küßt. Das Bild zeigt ein herrliches Helldunkel, warm röthliche Schatten im Fleisch, gelbliche Lichter. Der Ausdruck der Köpfe ist kindlich innig, die Formen rund und völlig, aber nicht übermäßig, die nach vorn liegenden Beine des Christkindes, wie häufig, sehr kurz im Verhältniß zum Oberkörper. Das Bild ist eines so anmuthigen und zarten Malers wie Alonso Cano, dessen bewunderungswerthe Sicherheit in der Zeichnung sich hier in jedem Pinselstrich offenbart, gewiß würdig, und sollte auch der Helldunkelton, selbst bei seinem schönen Kolorit, fast zu saftig und warm scheinen, wird man doch nicht leicht eine Hand nachweisen können, der man das schätzenswerthe kleine Bild eher verdanken möchte. — Das vierte Bild, von allen das größte, nennt sich nach Antonio Palomino de Castro y Velasco, ich weiß nicht, ob irgend einer sicheren Beglaubigung folgend. Es zeigt eine Empfängniß Mariä, das so beliebte Thema der spanischen Maler. Die heilige Jungfrau im weißen Kleide mit blauem faltigem Ueberwurf wird auf Cherubsköpfen stehend von Engeln in die Höhe getragen. Die Hände berühren sich auf der Brust, der Blick ist gehoben. Ueber ihrem von einer Sternenglorie umgebenen Haupte schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube, in dem goldigen Wolkenhintergrund Gruppen von Cherubim. Die Schule Murillo's wie die bloß pinselfertige Verfallzeit, allerdings in einem ihrer trefflichsten Vertreter, ist unverkennbar. Die gegen den kleinen Kopf stark gebildeten unteren Extremitäten scheinen bei einem in dem wissenschaftlichen Theile seiner Kunst so wohlerfahrenen Meister darauf hinzuweisen, daß das Bild für die Aufstellung an einem hohen Platze, etwa als Altartafel, bestimmt war.

Unsere sonstigen Ausstellungslokale feiern mehr oder minder. Viele Bilder der Ausstellung machen, bevor sie Berlin verlassen, noch in ihnen vorübergehend Rast, und haben dabei zum Theil Gelegenheit, sich und ihre Urheber zu restituiren und die totale Verkennung zu berichtigen, die ihnen die Beleuchtung eines musterhaft scheußlichen Ausstellungslokales und eine — gelinde gesagt — rücksichtslose Aufhängekommission zugezogen. Sehr Gutes, auch Neues, findet man wie stets bei Lepke, darunter ein Bild von F. Kraus, das er vielleicht nicht hätte malen sollen. Eine Prügelei liebender Brüder, die unvorhergesehener Weise die Ruhe einer gemeinsamen Arbeitsstunde unter der Aufsicht einer älteren Schwester oder einer ziemlich jugendlichen Gouvernante unterbricht, und von dieser beigelegt werden soll, während die jüngeren Schwestern recht unbefangen dem Schauspiele zusehen, schlägt aus der Art seiner stets der feinsten Welt der elegantesten Zeiten entnommenen Süjets, denen sich Auffassungweise und Technik bei ihm wunderbar angepaßt hatte. Hier tritt zwischen der gewöhnlichen Delikatesse und einer stellenweis versuchten massiveren Behandlung ein beunruhigendes Schwanken hervor.

Sachse's permanente Ausstellung läßt es sich angelegen sein, den Vorrath ausländischer Bilder fortdauernd angemessen zu vermehren, resp. zu ersetzen. Vorzügliche Blumen von Backhuysen erfreuen durch poetischen Anhauch. „Der Untergang des Vengeur im Kampfe gegen die Engländer" von Ernest Slingeneyer, den ich neulich vergessen, eine 1852 gemalte Wiederholung des Bildes, durch das er 1842 seinen Ruf mit begründete, kann als glänzende Probe des krassen Realismus gelten, der seine Wirkung gethan, an dessen Berechtigung in unseren Tagen sich jedoch mit Fug zweifeln läßt. Zwei Genrebilder von Jules Goupil, „an der Kirchthür" und „ermüdende Mutterpflicht," frappiren durch die naturwahre Wiedergabe der Stoffe, welchen aber eben so wie allem Uebrigen vorwiegend die unschöne Seite abgelauscht ist. A. Toulemonche's „nach dem Maskenball" hat ein precaires Sujet: die Erschlaffung nach einer gewaltigen Aufregung hat kaum etwas Aesthetisches, selbst wenn die Sache so gut dargestellt wird wie hier. Von den übrigen Genrebildern, unter denen viel Hübsches, will ich nur noch anführen das durch tiefe satte Töne ausgezeichnete kleine „holländische Interieur" von Artz, und „eine Vorstellung" von J. Carolus, die die deutlichen Kennzeichen seiner Malweise trägt, aber der ihm eigenthümlichen Reize ermangelt. Robert Fleury's „Rembrandt im Atelier" entwickelt seine Hauptkraft in dem Apparat und der Beleuchtung. — Von deutschen Werken will ich nur die Folge von sechs Bildern von C. Engel von der Rabenau nennen, die durch die Photographie bereits weite Verbreitung gefunden. Freilich haben auch die Schilderungen hessischer ländlicher Sitten „still und fleißig", „herzig und treu", „mein", „dein", „unser", „juchhe!" viel Gutes, trotz manches störenden Beigeschmackes, und die günstige Aufnahme, die den Reproduktionen zu Theil geworden, ist daher wohl erklärlich. Aber die geziert saubere, überaus geleckte Malweise bringt die Originale um ihren Erfolg.

Die Technik muß zum Stoff und zum Format in richtigem Verhältniß stehen; das ist hier nicht der Fall. Anerkennung verdient auf jeden Fall die entschiedene Einkehr in's Volksthum, obzwar gegen die ergriffenen Motive im Einzelnen und gegen den Cyklus als solchen sich gewichtige Bedenken erheben.

München, im November.

S—t. Schon vor längerer Zeit hatte ich Ihnen gemeldet, daß die Eröffnung des neuen Kunstvereinsgebäudes am ersten Oktober stattfinden solle; als aber die Zeit herannahte, thürmten sich, wie es bei dergleichen Gelegenheiten immer geht, allerlei Schwierigkeiten auf, vorab die Nässe der Wände, die den Bildern Schaden hätte bringen können. So konnte denn erst am 11. November der feierliche Einzug in die neuen Räume erfolgen. Vordem war schon seit Mitte Oktober die alte Wohnung geschlossen, so daß dem kunstvereinslustigen Publikum Münchens die Zeit lang gemacht ward, bis es sich wieder moderner Kunstgenüsse erfreuen konnte. Allerdings erwuchs daraus der Vortheil, daß man eine stattlichere Ausstellung zusammenbringen konnte. Und allerdings nicht weniger als 145 Nummern boten sich dem Beschauer dar, neben den sonst alles absorbirenden Oelgemälden auch eine große Anzahl Kupferstiche, Zeichnungen und Werke der Plastik; kurz, man hatte den Vortheil die Bestrebungen unserer modernen Schule nach allen Dimensionen zu überblicken. Das muß man jedenfalls zugestehen, daß der Münchener Künstler in Genre und Landschaft überall in's frische Leben hineingreift, aber es fehlt ihm gar zu oft die Kritik, die ihn lehrt, die Masse seiner Anschauungen gesichtet in sein Werk zu übertragen, und dann vor Allem fehlt seiner Hand die feste Zeichnung, seiner Farbe die rechte Lebenskraft. Darüber konnte eine Kopie von Resch nach einem Bildniß des Zopfmalers Edlinger belehren, wie energisch noch der ausgearteten Generation der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Malen von Statten ging. Hier sah man Fleisch, wirkliches Fleisch, Verständniß der Modellirung und ein gediegenes Kolorit, das in dem rothbraunen Rock zu dem gedämpften Weiß der Halsbinde und den bräunlichen Tönen des Gesichtes vortrefflich gestimmt war; obwohl nur Kopie müssen wir dem Werke unter allen den Preis zuerkennen. Enhuber's „Zeitungsnachricht" hatte vor Oberländer's „Tagesfrage" viel in der künstlerichen Praxis voraus, aber nicht den frischen Humor und die kräftige Individualisirung; sie ließ ein gar zu absichtliches Entlehnen aus Teniers erkennen, während der letztere die Elemente, welche er dem Studium der großen Niederländer verdankt, selbständig verarbeitet hatte. Unter den Landschaften ragte durch Brillanz der Farben und Feinheit der Stimmung des verstorbenen M. Haushofer's „Ruine Hohentwiel" hervor, das Schloß Starnberg von E. Schleich, sonst groß komponirt und von trefflicher Lichtwirkung, litt etwas an der mehr und mehr zur Manier gewordenen Flüchtigkeit, was leider auch von Fr. Voltz's „Idylle" und dem Thierstück gilt, an dem Beide ihre Kräfte versucht haben. Eine besondere Erwähnung verdient Lier, der nachgerade als eine der bedeutendsten Kräfte im Landschaftsfache auftritt. Seine Bilder fesseln durch Wärme der Farbe und theilweise durch poesievolle Stimmung, was wir besonders an dem Motiv aus Mecklenburg zu rühmen haben; um so mehr müssen wir bedauern, daß auch hier die neumodische Flüchtigkeit einem reinen Eindruck hindernd in den Weg tritt, ja sein kleines Bild machte wegen der unsoliden Durchbildung geradezu einen widerstrebenden Eindruck. — Die Kupferstiche waren sämmtlich unbedeutend bis auf E. E. Schäffer's Ezzelin (nach Lessing), der indessen schon im alten Lokale zu sehen war. Auch unter den Werken der Plastik haben wir nichts Besonderes hervorzuheben, es sei denn, daß wir das Erz beklagen müßten, das an Rinehart's „Frühling" verschwendet worden war. Möchten unsere Bildhauer doch wieder lernen, die Bronze in stilgemäßer Weise, wie die Antike es gethan, zu behandeln!

Fassen wir das Ganze zusammen, so können wir nicht sagen, daß wir einen besonders erhebenden Eindruck empfangen haben, um so weniger als auch das Gebäude, dessen untersten Stock die Skulpturen, den zweiten die Oelgemälde, den dritten die Stiche einnehmen, denn doch nur einen recht dürftigen Charakter an sich trägt; allerdings müssen wir konstatiren, daß die Räume durchaus von schönem Licht erhellt sind.

Mit dem Schleißheimer Schloß geht es rasch vorwärts; von der nördlichen Galerie, deren Neubau ich früher gemeldet, sind die Säulen bereits errichtet. Das Material ist Sandstein aus Rorschach am Bodensee. Auch das hölzerne Geländer der andern wird durch Marmor ersetzt werden. Die Hauptsache aber ist, daß auch der Garten seiner Verwilderung entrissen und dann zweifellos ein Anziehungspunkt für die Münchener Sonntagswanderer werden wird. König Ludwig I. läßt ihn im Stil der Zeit Louis' XIV. wiederherstellen; wohlgebahnte, schnurgrade Wege werden mit frischem Wiesengrün, schattigen Baumpartien, Springbrunnen und Kaskaden wechseln. Die Pläne rühren vom Hofgärtner Effner her. Den Mehrkostenbetrag für die Unterhaltung will der regierende König von seiner Civilliste bestreiten. Bei dieser Gelegenheit möchten wir auch darauf aufmerksam machen, daß die seit der Auflösung der Galerie des Landauer Brüderhauses in Nürnberg nach Schleißheim gekommenen Schätze noch immer ihrer Auferstehung harren. Wenn man die letzten Säle, die Jesuiten- und andere Porträts enthalten, ausräumte, würde man Platz genug gewinnen, und das Direktorium, das seit seinem kurzen Bestehen schon so viel gethan, würde auf's Neue des Beifalls der wahren Kunstfreunde sicher sein.

Die günstigen Einwirkungen des Friedens machen sich immer noch in ihrer vollen Stärke geltend, und man hört von allerlei neuen Unternehmungen. Wir heben nur das Wichtigste heraus. Die kgl. Glasmalerei hat ein großartiges Werk vollendet, das nach der Stiftung des Thomas Brown für die Paulskirche in London bestimmt ist. Die Skizze ist von Schnorr von Carolsfeld, die Uebertragung in den Karton haben zum größten Theile Sträbuber und Ainmüller vollendet, von letzterm rührt auch die Ausführung auf Glas her. Das Gemälde ist 71 Fuß hoch und gliedert sich in zwei Theile; den obern Hauptheil bildet die Erscheinung Christi vor Paulus, der vom Pferde gestürzt ist, den untern seine Heilung, woneben in besondern Abtheilungen links der Stifter, rechts seine Frau knieen. Das Ganze wird von einer reichen Renaissancearchitektur umschlossen, welche oben in einem Bogen um die Figuren geht, unten in drei Theilen uns in die Gemächer blicken läßt, die Pauli Heilung und die Stifter in sich fassen. An der Basis steht: THE GIFT OF THOMAS BROWN ESQ. ANNO DOMINI MDCCCLXVI. Die Figuren verrathen Schnorr's Meisterhand; am meisten aber fesselt die merkwürdige Brillanz der Farben, die durchweg aus ungebrochenen Tönen bestehen. Darin, und daß die Köpfe dem derben Charakter der Glasmalerei sich mehr anschließen, gewahren wir einen Fortschritt über die Fenster der Kirche in der Au.

Auch die Schwesterkünste der Malerei, Architektur und Plastik, sind nicht leer ausgegangen. Was die erstere betrifft, so hat Ingenieur Dollmann im Auftrag des Fürsten Stourdza in Baden-Baden eine byzantinische Kapelle errichtet, die von kompetenter Seite als ein wahres Juwel geschildert wird. Der eigentliche Plan rührt von Klenze her. Was die zweite anbelangt, so haben die Regensburger die Aussicht, einen ihrer verdienstvollsten Männer den Bischof M. v. Sailer auf dem St. Emmeransplatze im Denkmal prangen zu sehen; denn König Ludwig I., der unermüdliche Mäcen der Kunst gab dem Bildhauer Widnmann den bezüglichen Auftrag, und dieser hat die Skizze bereits vollendet. Die Statue wird den Bischof in langem Talare, in der Hand ein Buch haltend, darstellen; ihre Höhe ist auf 10 Fuß projektirt. Bis zum Mai des nächsten Jahres soll Widnmann sein Modell fertig haben, so daß es in die Erzgießerei wandern und im Jahre 1868 bereits enthüllt werden kann.

Nekrologe.

Sn. **Götzenberger**, Jakob, Historienmaler, geboren zu Heidelberg im Jahre 1800 und am 6. Oktober in Darmstadt gestorben, war einer der ältesten Schüler von Cornelius, mit welchem er von Düsseldorf nach München übersiedelte. Die Thätigkeit Götzenberger's war im Anfange seiner künstlerischen Laufbahn mit derjenigen seines Meisters auf's Engste verknüpft, der ihn an der Ausführung seiner Entwürfe für die Fresken der Aula in der Bonner Universität und der Glyptothek in München betheiligte und auf seinen Reisen nach Paris und London zum Begleiter nahm. Das früheste selbständige Werk von größerer Bedeutung, welches Götzenberger's Ruf begründete, war ein Freskencyklus in einer Kapelle zu Nierstein in Rheinhessen, dessen Hauptbild die Anbetung des neugeborenen Christuskindes darstellt. Im Jahre 1844 schmückte er die von Hübsch erbaute Trinkhalle in Baden-Baden mit einer Reihe von Gemälden, deren Inhalt, der eignen sinnreichen Intention des Künstlers gemäß, die hauptsächlichsten Märchen des Schwarzwaldes bilden und wohl als die glücklichste Leistung des mit mehr technischer Geschicklichkeit als erfinderischer Kraft ausgerüsteten Künstlers betrachtet werden können. Zum Inspektor der Mannheimer Galerie ernannt, zwang ihn ein Fehltritt, der seine Ehre befleckte, bald darauf, sein Vaterland zu verlassen. Er ging nach England, wo er außer einer Anzahl von Porträtbildern mehrere Freskomalereien ausführte, unter denen die Dekorationen eines Prachtsaales in Bridgewaterhouse, der Residenz Lord Ellesmere's, die bemerkenswerthesten sind. Dieser Saal ward nach den Plänen Götzenberger's als zweistöckiges Atrium erbaut; doch hinderte der 1857 erfolgte Tod des Auftraggebers die Vollendung desselben. Die Hauptbilder dieser Dekorationen beziehen sich unter Beimischung allegorischer Elemente auf die Geschichte der Vorfahren des herzoglichen Hauses Bridgewater, während der Stoff für die kleineren Darstellungen der Milton'schen Dichtung Comus entnommen ist. Sodann mit der Ausschmückung eines Saales im Northumberlandpalaste am Trafalgar-Square zu London beauftragt, entwarf er vier große figurenreiche Kompositionen, denen eine altenglische, den Lord Percy, Urahn der Grafen von Northumberland, verherrlichende Ballade zu Grunde liegt. Die Kartons zu diesen Malereien führte Götzenberger in Luzern aus, wo er von 1863 bis 1865 sich aufhielt, und vermachte dieselben bei seinem Tode seiner Vaterstadt Heidelberg, wo sie einen Platz in dem dortigen Lyceum erhalten sollen.

Sn. **Caffi**, Ippolito, ein geschätzter Architektur- und Marinemaler, geboren in Belluno im Jahre 1814, fand am 20. Juli 1866 in der Seeschlacht vor Lissa seinen Tod. Er erhielt seine erste künstlerische Bildung auf der Akademie zu Venedig, siedelte sodann nach Rom über, wo er längere Zeit als Zeichenlehrer thätig war, zugleich aber seine eigenen Studien zum Abschluß brachte. Hier machte er sich durch eine Schrift über die Perspektive vortheilhaft bekannt; ein weiteres Verdienst erwarb er sich mit der Aufnahme römischer Baudenkmäler. Das erste bedeutendere Gemälde, welches seinem Namen auch über Italien hinaus einen Klang verlieh, war eine Karnevalsscene auf der Piazetta zu Venedig, welche durch brillante Beleuchtungseffekte, Mondschein, Gasflammen und rothes Feuerwerk, auf der Pariser Ausstellung von 1846 hervorstach und so zahlreiche Liebhaber fand, daß der Künstler das Bild gegen vierzig Mal kopiren mußte. Aus Venedig mußte er im Jahre 1848 flüchten, da er sich durch Betheiligung an der revolutionären Bewegung stark kompromittirt hatte. Es war seine Absicht die erste Seeschlacht der Italiener gegen Oesterreich durch ein großes Gemälde zu verherrlichen. Diese Absicht sowie seine Hoffnung, auf dem Rè d'Italia nach Venedig zurückzukehren, wurde durch den Untergang des Schiffes vereitelt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

E. **Porträtbüsten im österreichischen Museum.** Das österreichische Museum in Wien legt auf zweierlei Art von Büsten bei Erwerbungen und Ausstellungen einen ganz besonderen Werth: auf Terrakottabüsten und auf bemalte Büsten. Es besitzt bereits mehrere interessante Porträtbüsten aus Terracotta von Alessandro Vittoria, von Casanova, zwei von unbekannten Meistern; und hat seinen zwei aus der kaiserlichen Schatzkammer entlehnten bemalten Büsten, von denen die eine, in Silber gegossen und bemalt, Philipp II. von Spanien, die andere, in Marmor, bemalt — wahrscheinlich ein Werk des Desiderio da Settignano — eine unbekannte italienische Dame vorstellt, gegenwärtig eine dritte hinzugefügt, die ein ganz besonderes Interesse erregt. Sie war unter dem Namen der Faustbüste bekannt und befand sich in einem Saale der k. Hofbibliothek aufgestellt. Gegenwärtig steht sie im Museum. Sie ist nur theilweise gut erhalten und scheint schon in alter Zeit beschädigt worden zu sein. Wie sie zu dem Namen der Faustbüste kam, ist leicht begreiflich. Nicht leicht dürfte eine Porträtbüste zu finden sein, die zugleich einen so unheimlichen und lebensvollen Eindruck hervorriefe, als es bei dieser Büste der Fall ist. Die kurz geschnittenen Haare, der schielende Blick, die mageren Wangen, das unbärtige, spitze Kinn und dazu der feine ironische Zug um die prachtvoll modellirten Lippen sind ganz dazu angethan, uns das Bild eines Geheimlehrers oder Magiers aus alter Zeit, zu vergegenwärtigen. Die Provenienz dieser Büste ist ebenso unbekannt wie der Künstler, der sie gemacht hat. Die Entstehungszeit möchte etwa 1520—30 zu setzen sein.

+ **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin** (Sitzung v. 30. Oktbr.) Nachdem Herr Brose die jüngsten Nachrichten von dem auf seiner wissenschaftlichen Reise in Spanien von erwünschtem Wohlsein und bestem Erfolge begleiteten Vorsitzenden, Herrn Geh. Rath Waagen, mitgetheilt hatte, wurden folgende Neuigkeiten der Kunstliteratur vorgelegt und besprochen: Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 7—11; über den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Central- und Kuppelbaues von Rudolph Rahn; kunstgewerbliches Modell- und Musterbuch von J. Chr. Matthias, Lief. 2—4; Heft 41 der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. — Herr Dr. jur. Lemm als Gast legte eines der von ihm auf einer Reise in Spanien aufgefundenen und käuflich erworbenen alten Gemälde vor, eine Maria mit dem Kinde auf dem Arm unter einer gewölbten Nische. Alle Anwesenden stimmten überein, daß das Bild aus der Schule des Jan van Eyck hervorgegangen sei, Herr M. Unger glaubte es am ehesten dem Hugo van der Goes zuweisen zu können. (Vgl. Korrespondenz). — Herr Dr. A. Woltmann berichtete unter Vorlegung einer Anzahl von Photographien über Hans Holbein und seine Werke in England, deren Erforschung der Zweck seiner im verflossenen Sommer unternommenen Studienreise gewesen. Nach einem Hinweis auf die günstige Gelegenheit, welche ihm für seinen Zweck die Nationalporträtgalerie in London geboten, und auf die kolossale Bildertaufe, zu der in England gerade der Name Holbein auf das Unerhörteste gemißbraucht worden, theilte er die Thätigkeit Holbeins in England in drei Perioden, indem er, auf historische Nachweise gestützt, die vorhandenen Werke chronologisch anordnete. Die erste Periode reicht von 1526—29 (Hauptwerke: Porträt und Familienbild des Thomas Morus, von welchem letzteren jedoch kein Original vorhanden ist). Der Künstler kehrt darauf für längere Zeit, bis 1531 oder 32, nach Basel zurück (Hauptwerke: die Malereien im Rathhause, die Dresdener Madonna, seine Frau mit den beiden Kindern). Nach England zurückgekehrt findet er in der zweiten Periode, bis 1536, Beschäftigung durch seine Landsleute, die Mitglieder der Gesellschaft der deutschen Hansa (Hauptwerke: die Gesandten — füglicher die Gelehrten —, mehrere Porträts jener Kaufleute, in Wasserfarben der Triumph des Reichthums und der Armuth). Die dritte Periode zeigt ihn im Dienste des Königs, dessen unveränderte Gunst er in hohem Grade genoß (Hauptwerke: Porträt der Jane Seymour, der Herzogin Wittwe Christine von Mailand, der Anna von Cleve, die Verleihung der Privilegien an die Barbier- und Chirurgengilde in London durch Heinrich VIII., von einer stümperhaften Hand fertig gemacht und verschmiert, ein Karton, Porträt Heinrichs VIII., von dem kein gemaltes Original existirt, Zeichnung zu einer Uhr, wahrscheinlich eins der letzten Werke). Eine Fülle von Nachweisungen über gegenwärtigen Aufenthalt der wirklichen Originale, vorhandene Zeichnungen und Studien, Personalien der Dargestellten, urkundliche Daten über Holbein selbst schloß sich allen einzelnen Theilen des reichen Vortrages an.

* **Die Katalogliteratur der Wiener Galerien** hat soeben durch das Erscheinen des seit längerer Zeit vorbereiteten Katalogs der werthvollen und verhältnißmäßig wenig bekannten Gemäldesammlung der Wiener Akademie einen beachtenswerthen Zuwachs erhalten. Verfasser dieses Katalogs ist der treffliche Kustos der Sammlung, Professor Heinrich Schwemminger, der sich auch durch die hübsche, zweckentsprechende jetzige Aufstellung der Galerie in ihren an und für sich so beschränkten Räumlichkeiten ein wesentliches Verdienst erworben hat. Den Katalog zeichnet schon auf den ersten Blick eine Beigabe aus, welche wir in dieser Art der Ausführung noch bei keinem ähnlichen Werke gefunden haben, nämlich die vollständige Sammlung aller auf den Bildern der Galerie befindlichen Monogramme in photolithographisch ausgeführten Faksimiles, welche auf sechszehn Tafeln dem Verzeichnisse angehängt sind. Außerdem ist ein Namensverzeichniß der Meister mit den Nummern ihrer im Kataloge vorkommenden Werke beigegeben. Der Katalog selbst hält sich von allem Raisonnement fern und giebt außer dem jedesmaligen Urheber des Werkes oder der Schule nur eine kurze Beschreibung, wie sie zum Erkennen der Bilder nothwendig ist. In der Bestimmung der Meister wurde mit größtmöglicher Vorsicht zu Werke gegangen. Der Verfasser hat seine in den Wiener Galerien begonnenen Studien einestheils auf Reisen im Ausland vervollständigt, anderntheils in schwierigen Fällen das Urtheil bewährter Kenner, wie Erasmus Engert, Waagen, Mündler, Bürger, Cavalcaselle u. A. zu Rathe gezogen, und überhaupt die Ergebnisse der neueren Forschung nach Kräften für seine Arbeit zu verwerthen gesucht. Auf dieselbe im Einzelnen genauer einzugehen, müssen wir einer ausführlicheren Besprechung vorbehalten. Hier sei nur zugleich auf den Schatz kostbarer Bilder, welchen die Sammlung der Akademie enthält, und auf den trefflichen Führer, den sie durch ihren ersten Katalog erhalten, im Allgemeinen hingewiesen. Es wird kaum eine zweite Anstalt geben, welche eine ähnliche Galerie wie diese zu ihren Lehrmitteln zählt. In erster Linie wird es daher Sache der Lernenden sein, sich dieser Quelle des Studiums zu bedienen. Aber auch die Kunstfreunde, deren Besuch die Galerie stets offen steht, werden sie nun, an der Hand des Katalogs, erst recht genießen und verwerthen können.

Kunstliteratur.

* **Zwei Werke Franz Kugler's** erhalten soeben durch das Zusammenwirken ehemaliger Schüler und Freunde des Verstorbenen ihre Fortsetzung und Verjüngung. Die „Geschichte der Baukunst“, das letzte Hauptwerk, welches der Verfasser nur bis zur Grenze des Mittelalters fortführen konnte, wird mit einem vierten Bande durch die Darstellung der neueren Baukunst, zu der sich Lübke und Burckhardt vereinigt haben, zum Abschluß gebracht. Die Architektur und Dekoration der italienischen Renaissance übernahm Burckhardt; die Bearbeitung der außeritalienischen Architektur und der späteren Bauepoche, sowie die Redaktion des Ganzen besorgt Lübke. Eine bessere Wahl hätte in der That nicht getroffen werden können. Die erste Lieferung (Architektur der italienischen Renaissance) liegt bereits vor. Selbstverständlich wird dieser vierte Band vom Verleger (Ebner und Seubert in Stuttgart) auch separat abgegeben. — Sodann erscheint eine dritte Auflage von Kugler's „Handbuch der Geschichte der Malerei“, deren Bearbeitung Frh. v. Blomberg übernommen hat. Mit Rücksicht auf die bedeutenden Fortschritte der Kunstwissenschaft in den zwei Decennien, welche seit dem zweiten Erscheinen des Werkes verflossen sind, mußte dasselbe inhaltlich beträchtliche Umgestaltungen erfahren. Doch ist der Geist des Ganzen, der leitende Grundgedanke und die zweckmäßige Anordnung möglichst beibehalten worden. In die Schilderungen und Charakteristiken Kugler's sollen nach Thunlichkeit alle neuen Resultate der Forschung eingewebt, und außerdem die Darstellung bis auf die neueste Zeit fortgeführt werden. Das Ganze wird in drei Bänden (sechs Halbbänden) bis Ostern 1867 vollendet sein. Als gewiß willkommene Beigaben des eben erschienenen ersten Halbbandes dienen ein Porträt nach der im neuen Berliner Museum aufgestellten Büste des Verewigten von Afinger und eine Biographie Kugler's von Fr. Eggers. Von Illu-

strationen hat die Verlagshandlung (Duncker und Humblot in Leipzig) abzusehen geglaubt, weil sie dadurch „der Würde des Buchs zu schaden meinte", wenn sie die geistvollen, lebenswahren Schilderungen des Werkes, „einen seiner größten Vorzüge, durch äußerliche Veranschaulichungen in den Hintergrund stellen wollte". Diese Besorgniß ist denn doch wohl nicht gerechtfertigt. Die englische Bearbeitung des Werkes hat bekanntlich Illustrationen, ohne daß dadurch, soviel wir wissen, der Würde des Buches geschadet wäre. Und hat denn nicht Franz Kugler selbst seinen sämmtlichen übrigen kunstgeschichtlichen Werken mit besonderer Fürsorge diesen recht nützlichen, ja gegenwärtig fast unentbehrlich gewordenen Schmuck verliehen?

Kunsthandel.

* **Von den Photographien des österreichischen Museums** liegt unserem heutigen Heft das Verzeichniß der zweiten (64 Blätter enthaltenden) Serie bei. Dieselbe umfaßt hauptsächlich Handzeichnungen alter Meister aus den Sammlungen des Erzherzogs Albrecht, des Fürsten Esterhazy u. A., und zwar der berühmtesten Blätter von Dürer, Lionardo, Giulio Romano, Raffael u. s. w., dann aber auch einzelne ausgewählte Stücke in Thon, Glas, Goldschmiedearbeit, Holz und Elfenbein. Die Preise sind bei allen diesen Blättern wieder ungemein billig angesetzt und die Ausführung der Photographien wahrhaft mustergültig. Wir wollen nicht versäumen, unsere Leser auch auf das Verzeichniß der sonstigen Publikationen des Museums hinzuweisen, welches auf der vierten Seite des beiliegenden Katalogs abgedruckt ist. Eine dritte Serie von Photographien wird in allernächster Zeit zur Veröffentlichung gelangen.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

In Breslau bemüht man sich um die Gründung einer Akademie der bildenden Künste. Eine dahin lautende Bittschrift wurde am 20. November von einer Deputation dem Könige Wilhelm überreicht, welcher darüber seine Freude aussprach, das Bedürfniß einer solchen Kunststiftung inmitten der materiellen Strebungen der Zeit anerkannt zu sehen, und die Bittsteller nicht ohne Hoffnung, ihre Wünsche erreicht zu sehen, entließ.

* **Professor W. Lübke,** dessen Lehrthätigkeit am Stuttgarter Polytechnikum im vorigen Sommer durch wiederholtes Unwohlsein unterbrochen war, hat nach glücklicher Wiederherstellung seiner Gesundheit mit Beginn dieses Wintersemesters den Kursus seiner Vorlesungen mit einem Kolleg über die Geschichte der antiken Kunst eröffnet, an welchem die Besucher der Kunstschule und des Politechnikums zugleich Theil nehmen. Der Andrang überstieg die Fassungskraft der größten verfügbaren Lokalitäten.

* **In Wien** soll eine mit dem österreichischen Museum in Verbindung zu setzende großartige Kunstgewerbeschule errichtet werden. Das Programm derselben, bei dessen Abfassung die besten bestehenden Anstalten dieser Art, namentlich die Londoner des South-Kensington-Museums und die Nürnberger, zu Mustern genommen wurden, ist im Novemberheft der „Mittheilungen" des genannten Wiener Museums enthalten. Wir kommen darauf zurück, wenn der Plan seiner durch die schlechten Zeitverhältnisse sehr gehemmten Verwirklichung näher gerückt sein wird.

* **Im österreichischen Museum** werden auch diesen Winter, wie die beiden letzten Jahre, eine Reihe von öffentlichen Gratis-Vorlesungen für gemischtes Publikum gehalten. Die Vorträge behandeln theils einzelne speciell in's gewerbliche Fach einschlagende Gegenstände, theils kunstgeschichtliche Stoffe von allgemeinerem Interesse. Es lesen die HH. v. Eitelberger: „Ueber die Thätigkeit des Museums im Laufe des J. 1866 und über das Kunstleben in Oesterreich" (1 Mal); J. Falke: „Geschichte der k. k. Aerarial-Porzellan-Manufaktur in Wien" (1 Mal) und „Geschichte der Weberei und Stickerei vom Standpunkte der Kunst" (4 Mal); Sueß: „Ueber Baugesteine" (2 Mal); v. Lützow: „Die griechischen Götterideale" (6 Mal); A. Beer: „Volswirthschaft der Gewerbe mit besonderer Berücksichtigung des Kunstgewerbes" (6 Mal), sämmtlich Donnerstag Abends von 6—7 Uhr. Außerdem werden von einem später zu bezeichnenden Docenten Vorlesungen über Brücke's „Physiologie der Farben, für die Zwecke der Kunstgewerbe bearbeitet", (Vgl. Kunstchronik. 1866. I. Jahrgg. S. 134) unter Veranstaltung der zum Verständniß nöthigen Experimente, Montag Abends von 6—7 Uhr gehalten werden. Die Vorlesungen finden im Museums-Gebäude statt, woselbst auch die Eintrittskarten ausgegeben werden. Der Cyklus begann am 8. November mit dem Vortrage des Direktors v. Eitelberger vor mehreren hundert Zuhörern.

Vermischte Kunstnachrichten.

? **Die Kirche zu Steinach** im Wippthale (Tirol) wird mit einem Freskencyklus von der Hand des trefflichen Mader ausgeschmückt. Derselbe soll die Schicksale der Kirche darstellen. Die Kirche zu Steinach ist den Kunstfreunden durch drei große Altarblätter des dortselbst geborenen Knoller bekannt, des berühmten Zopfmalers, dessen tüchtige Zeichnung und harmonisches Kolorit von wenigen Neueren erreicht werden dürften.

? **Neuhauser's Glasmalereianstalt zu Insbruck** hat unlängst ein großes Fenster, welches für eine Kirche in Trient bestimmt war, ausgestellt. Sowohl die Technik als die Komposition — Mariä Opferung von Mader — verdient volle Anerkennung. Ueberhaupt gewinnt diese Anstalt immer größeren Ruf; jetzt wird an einer Fensterrosette von 27 Fuß Durchmesser gearbeitet, zu welcher Professor Klein in Wien die Zeichnung entwarf. Zwischen den Stäben der Architektur sind Heilige — mehr als lebensgroß — angebracht, eingerahmt von reichen farbigen Ornamenten. Klein verfolgt eine streng archaistische Richtung und war daher vor allen zu dieser Arbeit, die in den Dom des heiligen Antonius von Padua wandert, berufen. Bereits früher wurde in der gleichen Anstalt für die gleiche Kirche eine ähnliche Fensterrosette mit den 9 Chören der Engel verfertigt Diese Bestellungen aus Italien sind ein ehrenvolles Zeugniß für die deutsche Kunst.

* **Das Wiener Schwarzenberg-Denkmal** soll nun definitiv im nächsten Jahr enthüllt werden. An der Herstellung des Piedestals wird bereits längere Zeit gearbeitet. Jüngsthin ist auch das Modell der Reiterstatue aus Hähnel's Atelier in die Wiener Erzgießerei gewandert und war dort einige Tage lang öffentlich ausgestellt. Das Publikum zeigte sich von der echt monumentalen, lebensvollen Auffassung und der feinen, sorgsamen Durchführung des Werkes hocherfreut. Ein eingehenderes Urtheil versparen wir uns bis zur Zeit der Enthüllung. Soviel darf aber schon jetzt behauptet werden, daß die Wiener Monumentalplastik, in der sich, wie der dortige Volkswitz meinte, neuerdings „Alles auf dem Sprung" befand, durch diese Schöpfung Hähnel's wieder auf ruhigere Bahnen zurückgeführt worden ist. Wir würden es für einen großen Gewinn halten, wenn sie darauf beharren wollte. An sprudelndem Talent, Kraft, Frische und Lebensgefühl hat es der Wiener Plastik von jeher nicht gemangelt; aber die plastische Würde, der ernste Stil war ihr in der Flut rein äußerlicher dekorativer Aufgaben einigermaßen verloren gegangen.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** Antonie Eichler (Berlin): Weibl. Studienkopf. — J. Goupil (Brüssel): Das Almosen. — J. T. Schütz (Brüssel): 1. Bewegtes Meer; 2. Seesturm. — J. Carolus (Brüssel): Der Empfang. — F. Bossuet (Brüssel): Ansicht von Bilbao. — J. Walraven (Amsterdam): 2 Genrebilder. — Zachar. Notermann (Amsterdam): Affen. — Madou (Brüssel): Der Astronomie-Unterricht. — Bertin (Brüssel): Holländ. Stadt. — T. v. Eckenbrecher (Düsseldorf): Das Wetterhorn. — L. Douzette (Berlin): Schwedische Landschaft. F. Heimerdinger (Hamburg): 1. Im Jägerhäuschen; 2. Spatzen im Sande; 3. Erlegtes Wild von einem Hunde bewacht; 4. Rathhaus zu Wernigerode. — F. Büchner (Berlin): Blumenstück. — A. Hähnisch (Berlin): Porträt S. K. H. des Prinzen August v. Würtemberg. — Emile de Cauwer (Berlin): 1. Rouen (Normandie); 2. Inneres der St. Jacobikirche in Antwerpen. — F. Thessel (Dresden): 1. Schneeregion in den Glarner Alpen; 2. An der Splügenstraße (Via mala). — L. v. Kemnitz (Frankfurt a. O.): Marine. — Lüben (Berlin): Mädchen mit Katze spielend. — K. Geibel (Weimar): Gefecht bei Cella (Karton). — A. Böcklin (Rom): Weiblicher Studienkopf. — A. Calame (Genf †): 1. Eichenstamm; 2. Umgegend von Cannes. — Schmitz

(Düsseldorf): 3 Landschaften. — C. P. van Bommel (Wien): Börse von Rotterdam. — F. Hummel (Berlin): Porträt des Lieutenant von Alvensleben. (gefallen vor Königgrätz). — C. Bombled (Paris): Amazone. — Pettenkofen (Wien): Dorf bei Ischl. — Carbaillot (Paris): Familienglück. — Edm. Castan (Paris): Das kranke Kind. — Karl Girardet (Paris): Die Rhone bei Sion. — Ed. Girardet (Paris): Jäger durch einen Bären überrascht. — Oskar Begas (Berlin): Porträt des Herrn von Decker. — C. Radtke (Berlin): Damenporträt. — O. Prost (Berlin): Schweizerlandschaft. —

II. **Im Lokale des Kunstvereins.** Vier in Spanien aufgefundene alte Gemälde: Schule des Jan van Eyck; Maria mit dem Kinde. — Mazzolino da Ferrara: Der zwölfjährige Christus im Tempel. — Alonso Cano: Das schlafende Jesuskind von dem kleinen Johannes verehrt. — Antonio Palomino de Castro y Velasco: Die Empfängniß Mariä.

III. **Karfunkel's Central-Ausstellung.** Ed. Hildebrandt: Panorama der Insel Madeira, 1849, Aquarell. — H. Oehmichen: Mutterfreuden. — A. Fischer: Spielende Kinder. — J. Bapt. Hofner: Fuchs und Hase. — C. Cretius: Die Konversation (im Besitz des Herrn Karl Schlieder). — Adelh. Dietrich: Früchte. — G. Biermann: Porträt S. M. des Königs Wilhelm I. von Preußen, Brustbild. — Joseph Kopf: Zwei Reliefmedaillons; Porträts des Herrn Geh.-Rath Schnaase und der Frau des Künstlers. — Einige Bilder von der letzten Kunstausstellung.

IV. **Lepke's Gemäldehandlung.** G. Bolders: Flache Landschaft mit Vieh. — Ed. Ockel: Landschaft mit Kühen. — Karl Triebel: der Hintersee. — H. Kauffmann: Im Winter im Walde, Staffage: Holzabfuhr. — Max Michael: Der Liebling der Familie; Strafpredigt. — A. Flamm; Ariccia. — B. Vautier: Der Maler. — F. Kraus: In der Arbeitsstunde. — Ferd. Schauß: Die interessante Lektüre. — Harder: Kleines Mädchen mit Früchten am Fenster. — K. Becker: Weibliches Brustbild. — K. Steffeck: Vor der Parforcejagd. — Ch. Hognet: Am Strande. — Ch. Jacque: Zwei kleine Thierstücke. — David de Noter: Zwei Stillleben. — Eine große Anzahl von Bildern der letzten Ausstellung.

Münchener Ausstellungs-Kalender.

Kunstverein. F. Dürck: Bildniß einer Römerin. — D. Langko: Der Schleißheimer Kanal. — R. Robiczek: Heimkehr der Großmutter. — M. Reher: Rathhaus in Michelstadt; Partie aus Eßlingen. — E. Neureuther: Geburt des Hüonet (Wielands Oberon). — J. Schertel: In Grainau. — C. Gleim: Motiv von Brannenburg; Abend nach einem Gewitter. — B. Fries: Bei Heidelberg. — K. Bögler: der ehemalige Dechanthof; Die Herzogs-Marburg. — J. Schiffmann: Sonnenaufgang am Wallenstädter See. — M. Haushofer: Ruine Hohentwiel. — F. K. Mayer: Partie aus der Aegidienkirche zu Nürnberg. — J. Resch: Porträt des Bildhauers R. A. Boos († 1810) nach J. G. Edlinger. — A. Deibl: Flora. — J. Lange: Der Dachstein; Partie an der Amper. — H. Heinlein: Ein Morgen in den Tauern. — L. Mecklenburg: Marktplatz in Lübeck. E. Schwoiser: Badende Mädchen; Soldaten. — J. A. Klein: Kuhstall. — B. Studer: Aufsteigendes Gewitter. G. Köbel: Ruine Laubenberg bei Immenstadt; Motiv bei Terracina. — Knud Baade: Norwegische Mondnacht. — L. Lange: Neptunstempel bei Korinth. — K. v. Enhuber: Die Zeitungsnachricht. — Schmidt (Wiesbaden): Landschaft. — A. Oberländer: Die Tagesfrage. — Fr. Voltz: Idylle. — Fr. Voltz und E. Schleich: Thierstück. — E. Schleich: Das Starnberger Schloß. — Chr. Mali: Kochem an der Mosel. — K. Engelbreit: Motiv bei Oberaudorf. — R. Epp: Der Christabend. — R. Seitz: Peter Vischer den Bestellern das Modell des Sebaldusdenkmals zeigend. — F. Knab: Ruine nach dem Brand. — J. Muhr: Bacchantin; italienisches Fest. — M. Wittmer (Rom): Die Namensschutzpatrone einer Familie in Murnau. — J. G. Steffan: Aus den schweizerischen Hochalpen; aus dem baierischen Gebirge. — A. Lier: Motiv aus Mecklenburg; Mittag auf dem Felde. — Chr. Morgenstern: Küste von Helgoland. — F. Eibner: Die Kathedrale von Burgos. — A. des Marées: Seesturm. — E. Heinel: Das Verhör; Kampf um die Nudel. — K. Gugel: Porträt. — K. Kirstein: Winterlandschaft. — F. Wagner: Ein Theil der Burg zu Nürnberg. — A. Bach: Der Lockvogel. — R. S. Zimmermann: Hochzeitskirchgang. — L. Böscher: Dachstein und Donnerkogl. — F. Knab: Römisches Grabdenkmal. — F. Köppen: Porträt. — F. H. v. Hofstetten: Isaraue im Vorderriß. — M. Zimmermann: Landschaft. — J. B. Weiß: Stürmische See; ruhige See. — Jos. Flüggen: Ein Bildniß. — L. Gebhardt: Landschaft. — J. Munsch: Der Abschied. — K. Kölbl: Vorlesung. — K. Hoff: S. Maria della Salute in Venedig. — H. Stelzner: Ein Blick in ein Maleratelier. — R. Werkmeister: Felsenküste. — Anna Peters (Stuttgart): Blumenstück. — J. Weißbrod: Die heil. Familie. — G. Köbel: Ansicht von St. Peter in Rom. — B. Studer: Abendlandschaft. — R. Zimmermann: Landschaft mit Kühen. — R. Epp: Heimkehr von einer Taufe. — F. Schieß: Morgen im Klönthal. — L. Behringer: Kosaken überfallen einen Wagentrain. — W. Reinhardt: Gebirgslandschaft. — J. Correggio: Stillleben. — E. Kirchner: Schloß Freudenstein in Südtirol. — N. Lytras: Böswilliger Knabe. — L. Gebhardt: Partie an der Wurm. — L. Böscher: Gebirgslandschaft. — A. Doll: Dorfpartie im Winter. — J. Dunkers: Bildniß. — K. Engelbreit: Dorfpartie. — K. Lieske: Heimkehrender Bauer. — J. A. Klein: Ein Stall mit einem Strohschneider. — Schenkenhofer: Die kranke Mutter. — Fr. Mayer: Herbsttag. — H. J. Fried: Bei Capri. — F. Knab: Römische Fragmente. — Mina Wurm: Porträt. — K. Kölbl: Die Briefbotin. — Amalie Kärcher: Fruchtstück. — B. Stange: Säule von S. Marco in Venedig. — K. Brizzi: Der Kochelsee; der Tegernsee. — F. Wagner: Alter Burghof zu Neuburg a. D. — A. Deibl: Mutterglück. — A. Schmidt: Einquartirung. — W. Diez: Aus dem Soldatenleben. — H. Bürkel: Einquartirung 1813; eine Kommunweide. — K. Ludwig: Hochwald. — R. Epp: Bildniß. — **Pastell.** A. Fleischmann: Zwei Porträts; alter Mann und Frau nach B. Denner. — **Porzellangemälde.** W. Geisler: Der erste Schnee (nach Bischoff). — Th. Lau: Kinder (nach Rubens). — F. Sturm: Bildniß einer Dame. — **Aquarelle.** E. Trost: Aus der Markuskirche. — F. Eibner: Aus der Kathedrale von Segovia. — Ph. Sporrer: 1. Geldwucherer; 2. Glückshafen; 3. Widmung; 4. Bruderkampf. — **Zeichnungen.** Fr. Seidel: Sechs Landschaften (fixirte Kreide). — H. Barth: Entwurf zu einer Fürstengruft. — **Glasgemälde.** A. Ferstl: Flucht nach Aegypten. — **Kupferstiche** von Jacquenet (nach Enhuber), J. Richter, F. Zimmermann, A. Schultheiß (nach C. E. Böttcher), C. Straub (nach Paulsen), H. Sagert (nach Camphausen). — **Plastik.** Fr. Brugger: Dädalus und Ikarus. — G. Wick: Herzog Adolf von Nassau. — J. Hautmann: Eine Büste. — L. Mutter: Der heil. Bonifacius; der heil. Ulrich. — H. Ruf: Grabmodell; Tag und Abend, Reliefs; ein Engel. — F. Kirchmayer: Knaben, die vier Jahreszeiten vorstellend. — Rinehart (aus Amerika, in Rom): Der Frühling, von Miller in Erz gegossen. — **Wachsmodelle** von F. A. Schega (angeblich).

Düsseldorfer Ausstellungs-Kalender.

I. **Schulte's permanente Kunstausstellung. Genrebilder.** de Cramer: Griechische Familie. — E. Bosch: Herbstfeuer. — E. Geselschap: Familien-Glück. — B. Nordenberg: Sonntag Morgen. — H. Werner: Die kleinen Tabakraucher. — **Landschaften.** O. Achenbach: Sturm in Italien. — F. R. Tait: Wallensee. — H. Brinkmann: 2 rheinische Landschaften. — H. Deiters: Dortrecht. — H. Herzog: Norwegischer Wasserfall. — **Porträts.** C. Hübner: Frau Marie Wiegmann. — **Aquarelle.** Chr. Sell: Schlacht bei Königsgrätz. — Albert Dreßler: Griechischer Hain. — **Karton.** C. Müller: Die heilige Familie.

II. **Bismeyer & Krauß' permanente Ausstellung. Historien-Bilder.** H. Vernet: Ludwig XV. nach der Schlacht von Fontenay. — J. Schex: Cromwell vor dem Bildnisse Karl I. — H. J. Sinkel: Madonna. — **Genrebilder.** Hamman (Paris): Weber's letzte Gedanken. — B. Vautier: Auf dem Schulwege. — Lachenit: Wohlthätigkeit. — **Landschaften.** C. Ludwig (München): Der Garda-See; Im böhmischen Walde. — Weißenbruch (Holland): Architektur. — Heinr. Bromeis: Rheinländisch. — H. Steinicke: Der Königssee bei Berchtesgaden. — C. Arndts: Mondschein. — **Thierstück.** G. Süs: Eine Hühnerfamilie.

Inserate.

Verlag von **Carl Rümpler** in Hannover. Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Cornelius, der Meister der deutschen Malerei.

Von **Herman Riegel.**

Mit dem Portrait des Meisters. Lexicon-Octav. In elegantester Ausstattung. Geheftet 3 Thlr.

In demselben Verlage ist erschienen:

Grundriß der bildenden Künste. Eine allgemeine Kunstlehre von **Herman Riegel.** Mit 34 Holzschnitten. Lexicon-Octav. Geheftet 2 Thlr.

Leben Michelangelo's von **Herman Grimm.** Zweite durchgearb. Aufl. Lex.-Oct. Geheftet 5 Thlr.

Leopold Robert. Sein Leben, seine Werke und sein Briefwechsel. Nach Feuillet de Conches von **Edmund Zoller.** Octav. Geheftet $1^1/_3$ Thlr.

Aus und über Italien. Briefe (über Kunst und Künstler ꝛc.) an eine Freundin. Von **R. Schlüter.** 2 Bände. Groß Octav. Geheftet 2 Thlr. [1]

Verlag der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Das

Leben der Griechen und Römer

nach antiken Bildwerken dargestellt

von

Ernst Guhl und Wilhelm Koner.

Handbuch

der baulichen, gottesdienstlichen, Kriegs- und Privat-Alterthümer der Griechen und Römer.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 535 in den Text eingedruckten Holzschnitten.

gr. 8. $49^1/_4$ Bogen. geheftet. Preis 4 Thlr. [2]

Im Verlage von **A. Hofmann & Co.** in Berlin ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands zu haben:

Immermann's Oberhof.

(aus Immermann's Münchhausen)

Illustrirte Pracht-Ausgabe mit 60 Illustrationen

von **B. Vautier** in Düsseldorf.

Ein Band in Hoch-Quart. 32 Bogen auf schwerem satinirtem Velin-Papier.

In illustr. Umschlag geheftet $4^1/_2$ Thlr.

In Prachtband mit reichgepreßter Deckelvergoldung und Goldschnitt $6^1/_2$ Thlr.

Das berühmte Werk Immermann's die prächtige Idylle „Der Oberhof“ aus dem Münchhausen, erscheint hier zum ersten Male in einer Prachtausgabe, würdig seines klassischen Werthes. Wie selten ein Werk, eignet sich Immermann's Oberhof zu Illustrationen. Es gelang uns, für dieselben Herrn Vautier in Düsseldorf zu gewinnen. Die ausgezeichneten Kompositionen dieses rühmlichst bekannten Künstlers und die ernsten Studien, die derselbe darüber an Ort und Stelle gemacht hat, gereichen dem Werke in künstlerischer Beziehung zur besonderen Zierde. [3]

Drugulins [4]

Kunst-Auktionen. XXXVIII.

Montag den 10. December und folgende Tage: Hinterlassene Sammlung des Herrn Dr. **Pietro Malenza** in Verona. I. Abtheilung:

Grabstichelblätter

der Hauptmeister des 18. u. 19. Jahrhunderts,

sämmtlich in schönen, viele in Avant-la-lettre- oder Etikettedrucken. Namen wie F. u. P. **Anderloni**, **Balechou**, **Desnoyers**, **Forster**, **Gandolfi**, **Garavaglia**, **Jesi**, **Longhi**, **Morghen** (allein ca. 160 Bl.), F. u. **J. G. Müller**, **Richomme**, **Schmidt**, **Strange**, **Toschi**, **Volpalo**, **Wille**, **Woollett** ꝛc. sind mit ihren hervorragendsten Leistungen (meist nach klassischen Vorbildern) in für die Mappe des Sammlers wie zum Zimmerschmuck geeignetem vorzüglichen Zustande reich vertreten.

Kataloge durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, oder auf frankirte Anfragen postfrei direkt von

W. Drugulin in Leipzig.

In **Ferd. Dümmler's** Verlagsbuchhandlung (**Harrwitz und Goßmann**) in **Berlin** erschien: [5]

Neue Essays

über

Kunst und Literatur

von

Herman Grimm.

Ein Band von 375 Seiten. 1865. Velinpapier. gr. 8. Preis 2 Thlr.

Inhalt: Ralph Waldo Emerson. — Die Akademie der Künste und das Verhältniß der Künstler zum Staate. — Berlin und Peter von Cornelius. — Alexander von Humboldt. — Dante und die letzten Kämpfe in Italien. — Herrn von Varnhagens Tagebücher. — Raphaels Disputa und Schule von Athen, seine Sonette und seine Geliebte. — Der Verfall der Kunst in Italien. Carlo Saraceni. — Die Kartons von Peter von Cornelius. — Göthe in Italien.

Aus den zahlreichen günstigen Beurtheilungen über die „Neuen Essays“ sei diejenige der „Preußischen Jahrbücher“ hier angeführt:

„Hier tritt uns eine befestigte künstlerische Mannhaftigkeit entgegen mit großen, zugleich kulturgeschichtlichen Interessen, selbständig anziehende Momente der Kunst und Literatur in einer fast durchweg eigenthümlichen, den Leser persönlich fesselnden Form auffassend und von dem sicher erkannten und frisch dargestellten Detail immer zu allgemein bedeutsamen, wenn auch bisweilen nur leicht hervorgehobenen Resultaten fortschreitend.“

Ueber

Künstler und Kunstwerke

von

Herman Grimm.

Der vollständig vorliegende erste Jahrgang enthält ausser einer Reihe von anziehenden Essays über die bedeutendsten Künstler, namentlich *Asmus Carstens*, *Albrecht Dürer*, *Lionardo da Vinci*, *Michelangelo*, *Raphael* u. A. Texte

von Briefen und Gedichten *Bramante's*, *Michelangelo's*, *Raphaels* u. A., zum Theil in poetischer Uebersetzung.

Photographische Kunstbeilagen, darstellend ein unedirtes Relief, den Engel Michelangelo's in San Domenico in Florenz, Dürer's Rosenkranzfest nach den beiden Originalen in Prag (Kloster Strahow) und in Lyon (nach Stichen photographirt) und endlich ein lebensgrosses Crucifix von Dürer.

Dieser Jahrgang bildet einen schönen Band von 15 Bogen in Lex.-8°. in elegantester Ausstattung, begleitet von 5 photograph. Kunstbeilagen und kostet 2 Thlr.

Vom zweiten Jahrgange sind bis jetzt 6 Hefte erschienen, die u. a. Raphaels Verhältniss zur Antike, Dürer und Raphael, eine Medaille der Lucrezia Borgia behandeln, und Nachträge zu des Herausgebers „Leben Michelagnelo's" liefern. Die photographischen Kunstbeilagen bringen ein Raphael zugeschriebenes und ein bisher unbekannt gewesenes Bild von Lionardo zur Anschauung. Der Preis für 12 Monatshefte dieses zweiten Jahrganges mit Photographien ist gleichfalls 2 Thlr.

Werthvolle Weihnachts-Geschenke

aus

Friedrich Bruckmann's Verlag in München.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Goethe-Galerie. I. Abtheilung.

Goethe's Frauengestalten.

21 Blatt Photographien nach Originalzeichnungen von **W. v. Kaulbach.**

Facsimile-Ausgabe . . . . 224 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 12 Thlr.
Grösse I. . . . . 140 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 7½ Thlr.
Grösse II. . . . . 84 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 4½ Thlr.
Grösse IV. (Gross Quart-Format) mit Text von **Fr. Spielhagen.**
Elegant in Leinwand geb. . . . . . . 20 Thlr.
Reich in Leder geb. . . . . 24 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 1 Thlr.
Grösse VI. (Visitenkarten-Format.) In elegantem Glacé-Carton . . . . 7 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 10 Ngr.
Album-Ausgabe (Grösse VI.) mit Text von **Fr. Spielhagen.** Prachtband in feinstem Kalbleder mit reichen Verzierungen u. Beschlägen 12 Thlr.
Kupferstich-Ausgabe nach **Kaulbach's** Originalen in Linienmanier gestochen von **Mandel, Preissel, Raab** etc. Gross Folio-Format mit Text von **A. Stahr.** 9 Lieferungen . . . 38 Thlr.
Die 10. (Schluss-) Lieferung erscheint im Januar 1867.

Goethe-Galerie. II. Abtheilung.

Faust.

21 Photographien nach Originalzeichnungen von **A. Kreling,** Direktor der Königl. Kunstschule in Nürnberg. 1. Lieferung:
Faust im Studirzimmer.
Der Ostertag.
Gretchen in der Kirche.

Facsimile-Ausgabe. Jede Lieferung . . . . 32 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 12 Thlr.
Grösse II. Jede Lieferung . . . . 12 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 4½ Thlr.
Grösse VI. (Visitenkarten-Format). Jede Lieferg. 1 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 10 Ngr.

Diese Sammlung wird ebenfalls 21 Kompositionen umfassen, die in 7 Lieferungen à 3 Blatt erscheinen.

Bilder zu deutschen Volks- und Lieblingsliedern.

12 Photographien nach Originalzeichnungen von **Th. Pixis.** Quart-Format mit Text.
Eleg. in Leinwand geb. . . . . 10 Thlr.
Eleg. cartonnirt mit illustr. Umschlag . 9 Thlr.
Grösse VI. (Visitenkarten-Format) in elegantem Glacé-Carton . . . . 4 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 10 Ngr.

Schiller-Galerie.

21 Photographien nach Originalzeichnungen von **W. v. Kaulbach,** Prof. **Andr. Müller** und Prof. **C. Jäger.**

Facsimile-Ausgabe . . . . 224 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 12 Thlr.
Grösse II. . . . . 84 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 4½ Thlr.
Grösse VI. (Visitenkarten-Format) in elegantem Glacé-Carton . . . . 7 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 10 Ngr.

Schönheiten-Galerie.

Charakteristische weibliche Porträts aus den österreichischen Kronländern. Nach der Natur gezeichnet von **J. Melcher.** I. Serie: 21 Blatt Photographien.

Quart-Format in eleganter Leinwandmappe . . 15 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 1 Thlr.
Grösse VI. (Visitenkarten-Format) in elegantem Glacé-Carton . . . . 7 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 10 Ngr.

Das Abendmahl des Herrn.

Christus und die zwölf Apostel (Brustbilder), 11 Blatt nach den im Besitze Ihrer Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar befindlichen Original-Pastellbildern von **Leonardo da Vinci,** gezeichnet von Professor **J. Niessen.** Mit beschreibendem Texte von **Dr. J. Sighart.**

Facsimile-Ausgabe . . . . 75 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 9 Thlr.
Grösse I. . . . . 55 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 6 Thlr.
Grösse IV. in eleganter Mappe . . . . . . 7 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 24 Ngr.
Grösse VI. (Visitenkarten-Format) in Etui ohne Text . . . . 3 Thlr.
Einzelne Blätter . . . . 10 Ngr.

Die Käufer der vollständigen Sammlung in den ersten 3 Ausgaben erhalten eine photographische Kopie des Abendmahles von **da Vinci,** nach dem Stiche von **Raphael Morghen,** in der betreffenden Grösse gratis.

Da Vinci's grossartige Schöpfung, das Abendmahl des Herrn, welches im Laufe der Jahrhunderte bis zur Unkenntlichkeit zerstört wurde, wird hier zum ersten Male in einer würdigen Kopie der Originalzeichnungen des Meisters der Oeffentlichkeit übergeben. Die Photographien übertreffen alles bisher in diesem Fache Geleistete, und das Werk dürfte daher in doppelter Beziehung das Schönste sein, was in neuester Zeit dem kunstliebenden Publikum geboten wurde. [11]

Original Aquarellbilder und Bleistiftskizzen
berühmter Münchener Künstler.

Wir sind aus einem Familiennachlaß in den Besitz nachstehender Originale gelangt, welche wir zu den bezeichneten billigen Preisen zu veräußern geneigt sind. Freunden und Verehrern genannter Künstler sowie fleißigen Sammlern echter Kunstwerke und Skizzen bietet sich die beste Gelegenheit, ihre Schätze durch den Ankauf nachstehender Blätter zu vermehren.

Aquarelle.

Nr. 1. Franz Xaver Eggert: Parthie bei Tegernsee. 8 Thlr. — Nr. 2. August Löffler: Amphitheater in Pola. 15 Thlr. — Nr. 3. J. Warnberger: Der Chiemsee. 15 Thlr. — Nr. 4. Anton Doll: Der Marienplatz in München. 40 Thlr. — Nr. 5. von Dillis: Waldparthie. 12 Thlr. — Nr. 6. Albert Zimmermann: Der Rosenlauer Gletscher. Oelbild. 8 Thlr. — Nr. 7. Albert Zimmermann: Bei Riva am Garda-See. 12 Thlr. — Nr. 8. Albert Zimmermann: Parthie bei Brannenburg. 6 Thlr. — Nr. 9. Albert Zimmermann: Parthie bei Botzen. 15 Thlr. — Nr. 10: Anton Doll: Der Tegernseer Hof in München. 30 Thlr. — Nr. 11. J. Warnberger: Gebirgslandschaft mit einem See. 15 Thlr. — Nr. 12. Federle: Der Rheinfall bei Schaffhausen. 20 Thlr. — Nr. 13. Wilh. Kobell: Landschaft mit einem Jäger. 8 Thlr.

Bleistiftzeichnungen.

Nr. 14. Heinrich Adam: Parthie bei Burheim. 2 Thlr. — Nr. 15. Bernh. Endres: Die heil. Cäcilie. 5 Thlr. — Nr. 6. Carl Rottmann: Palermo. 12 Thlr. — Nr. 17. 18. Bergstudie und Landschaft von dems. à 6 Thlr. — Nr. 19. Bleistiftstudie von demselben. 9 Thlr. — Nr. 20. 21. Bleistiftstudien à 2 Thlr. — Nr. 22. 23. Bleistiftstudien von dems. à 1 Thlr. — Nr. 24. Bleistiftstudie von dems. 5 Thlr. — Nr. 25. 26. 27. Bleistiftstudien von dems. à 2 Thlr.

Bestellungen hierauf nimmt jede Buch- und Kunsthandlung entgegen.

E. A. Fleischmann's Buchhandlung in **München,**
Maximilianstraße Nr. 2.

[12]

Empfehlenswerthe Festgeschenke und Prachtwerke.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Sighart, Dr. J., Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart. Herausgegeben auf Veranlassung und mit Unterstützung Sr. Majestät des Königs von Bayern **Maximilian II.** Mit vielen Illustrationen.

2 Abtheilungen oder 7 Lieferungen.
gr. Octav. geh. Thlr. 5. 6 Sgr. oder fl. 8. 24 kr.
Dasselbe in Halbfranz gebunden Thlr. 5. 26 Sgr. oder fl. 10. — kr.

Sammlung alt-, ober- und niederdeutscher Gemälde. Eine Auswahl photographischer Nachbildungen aus der ehemaligen **Boisserée**'schen Galerie, jetzt in der K. Pinakothek zu München. Mit einer geschichtlichen Uebersicht der altdeutschen Malerei von **J. A. Meßmer.**

Complet in 11 Lieferungen. In Folio. Thlr. 66. — oder fl. 110. —
In roth Chagrin geb., mit Goldschnitt Thlr. 75. — oder fl. 125. —

München, den 1. Nov. 1866.

Literar.-artist. Anstalt
der **J. G. Cotta**'schen Buchhandlung.

[13]

In unserm Verlage erschien:

Zwölf Stimmungsbilder,
landschaftliche Compositionen im Charakter Ostpreussens,
von **C. Scherres.**
Photographirt von **H. Prothmann.**
In eleg. Carton. Preis cpl. 8 Thlr.; einzeln 20 Sgr.

Hübner & Matz
in Königsberg in Pr.

[14]

Im Verlag der Unterzeichneten ist erschienen:

Biblisch-historischer
Landschaften-Cyclus
in 26 Darstellungen aus dem 1. u. 2. Buch Mosis, beginnend mit dem Paradies und endigend mit dem Begräbniß Abrahams,
componirt und gezeichnet von
J. W. Schirmer,
weiland Professor und Direktor der Großherz. Kunstschule in Carlsruhe.

Nach den in der Großh. Kunsthalle in Carlsruhe befindlichen Originalzeichnungen photographirt von **J. Allgeyer.**

Preis des completen Werkes, bestehend in 26 Photographien und einem von dem Künstler selbst verfaßten Vorwort rc., in eleganter Leinwandmappe gr. 4. Format. 22 Thlr. 20 Sgr.

Einzelne Blätter auf besondere Bestellung 25 Sgr.

Hofkunsthandlung
von **J. Velten**, Carlsruhe.

[15]

Nr. 3 der Kunstchronik wird am 21. December, Heft 2 der Zeitschrift nebst Kunstchronik Nr. 4 Mitte Januar ausgegeben.

Die Zeitschrift für bildende Kunst

wird vom nächsten Jahre an regelmäßig am **zweiten Freitage** eines jeden Monats nebst der dazu fälligen Nummer der **Kunstchronik** in Leipzig ausgegeben werden.

Die andere Monatsnummer der **Kunstchronik** kommt regelmäßig am **letzten Freitage** eines jeden Monats in Leipzig zur Ausgabe.

Beiträge werden stets 10 Tage vor diesem Termine von der Redaktion erbeten. **Inserate**, welche vier Tage vor der Ausgabe in Leipzig eintreffen, finden stets in folgender Nummer Aufnahme.

Wien und Leipzig. **Redaktion und Verlag der Zeitschrift für bildende Kunst.**

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu drei Beilagen: 1. Zweites Verzeichniß der photographischen Publikationen des österr. Museums. — 2. Prospekt über die Rafael-Galerie (Kassel, Kay). — 3. Antiquarischer Bücher-Katalog von Weber & Co. in Berlin.

II. Jahrgang.

Nr. 3.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

21. December. 1866.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser, in **München:** E. A. Fleischmann.

Inhalt:

Konkurrenzmodelle zum Jahndenkmal in der Hasenhaide bei Berlin.

Könnte ich Ihnen doch von etwas Erfreulicherem Mittheilung machen, als von einer neuen Konkurrenz plastischer Modelle zu einem Denkmal! Das Mißbehagen, welches diese künstlerischen steeple-chases erregen, kann kaum dadurch gesteigert werden, daß im vorliegenden Falle, wo sich vorwiegend jüngere Kräfte der Aufgabe bemächtigt haben, das durchschnittliche Niveau kaum das der Mittelmäßigkeit ist. Dennoch haben die Leistungen ein hohes Interesse, schon wegen einer eigenthümlichen Schwierigkeit der Aufgabe.

Nach der Grundsteinlegung zum Jahndenkmale an Jahn's Geburtstage, den 11. August 1861, wurde nämlich nebst der nothwendigen Geldsammlung auch eine — Sammlung von Steinen begonnen, zu der jeder größere Turnverein oder Turnerbund einen Stein aus seiner Heimat beisteuern sollte, um aus dem so gewonnenen Material einen Unterbau zur Statue Jahn's erstehen zu lassen. Eine hochpoetische Idee — auf dem Papier! Aber nun stellen Sie sich die Wirklichkeit vor! Basalt, Porphyr, Granit, Syenit, Marmor, Sand- und Kalkstein, Feuerstein, Schiefer und der Himmel mag wissen, was noch, findet sich da vertreten, der Versteinerungen, historischen Kanonenkugeln und anderer Allotria nicht zu gedenken. Nicht minder buntscheckig als die Farben gestalten sich die Formen: Würfel, Platten, Säulen und Blöcke, roh, behauen und polirt, im Gewicht zwischen wenigen Pfunden und 36 Centnern, wahrlich mehr Motive für die Mannichfaltigkeit, als für die Einheit; und doch kann dieser das Kunstwerk vor Allem nicht entrathen. Rechnet man nun dazu, daß jeder Stein eine Inschrift trägt, durch die natürlich seine Lage vorgezeichnet ist, daß jeder Stein mit seiner Inschrift zu sehen sein soll, daß also diese ungleichartigen Stücke nicht einmal, wie etwa die gleichartigen am Hessenmonument zu Frankfurt a. M., schichtenweise übereinandergestürzt werden können, so wird man die Schwierigkeit, die schon in der Anordnung dieses schlichten Postamentes ohne plastische Ausschmückung liegt, zu würdigen wissen. Die Versuche zur Ueberwindung dieser Schwierigkeit treten denn auch mit einem Gewicht hervor, das zu ihrer künstlerischen Bedeutung außer allem Verhältniß steht. In der Statue ist ausdrücklich, was sich eigentlich von selbst versteht, möglichste historische Treue gefordert worden. Für die Porträtähnlichkeit des Kopfes war für alle Bewerber die große Lithographie von G. Engelbach maßgebend, die Motive für Figur und Gewandung sind sattsam bekannt. Kein Wunder also, daß eine auffallende Uebereinstimmung sich unter den meisten Modellen bemerklich macht, und die wenigen, die ein abweichendes Gepräge haben, mehr interessiren, als überzeugen. Das weite Beinkleid, der enganschließende Rock von anständiger Länge, den er stets geschlossen trug, und dessen einziger Schmuck der Lohn des tapferen Vaterlandskämpfers, das eiserne Kreuz war, das ist Alles, was zur Ausstattung der kräftigen, untersetzten Figur zu Gebote steht. Ein Charakter von so eigengearteter Bestimmtheit verschmäht natürlich die zur Aushülfe sonst gebräuchlichen plastischen Phrasen. Der Künstler ist genöthigt, rein die innere Kraft, die geistige Bedeutung des Mannes und seiner Schöpfung wirken zu lassen, wobei ihn ein zwar nicht schöner, aber in seinen bedeutenden Formen fest und bestimmt gezeichneter Kopf unterstützt.

Trotz des Aufrufs, den der Denkmalsausschuß an alle deutschen Künstler ergehen ließ, haben sich, wie schon bemerkt, fast nur junge und zwar ausschließlich Berliner Künstler an der Konkurrenz betheiligt. Es liegt nicht fern, den Grund dafür in den politischen Ereignissen zu suchen, die zwischen dem Konkurrenzausschreiben und dem Einsendungstermin welterschütternd in Deutschland losgebrochen sind; dieser störende Einfluß konnte jedoch mit Sicherheit vorhergesehen werden, und es hätte sich da wohl empfohlen, den Termin hinauszuschieben, um diesem Nationalwerke die Früchte der wiedergewonnenen Ruhe und Muße zu Gute kommen zu lassen. Das ist leider nicht geschehen.

Der Modelle sind zwölf: zwei davon (1, 2) rühren von Heinrich Walger, einem Schüler Alb. Wolff's her; außerdem lieferten je eins: 3) Karl Möller, der einzige Bewerber aus unserer älteren Bildhauergeneration, 4) Stürmer, 5) W. Genutat, 6) Rudolph Pohle, 7) Dorn, 8) Louis Drake, der jüngere Bruder, und 9) Karl Keil, ein Schüler Friedrich Drake's; 10) F. Thomas, 11) J. Pfuhl, ein Schüler Fr. Schievelbein's, 12) Erdmann Encke, ein Schüler Alb. Wolff's. Drei Modelle sind wegen zu späten Eintreffens von der Konkurrenz ausgeschlossen, um die es indessen nicht schade ist; sie rühren von Peter Kramer, A. Richter und Rud. Pawlowski her.

Das Motiv für den Unterbau ist in sechs Entwürfen (1, 3, 4, 5, 7, 10) cyklopische Aufthürmung der gegebenen Steine, wobei in verschiedenem Grade das Bestreben herrscht, wenigstens die Grundform an ein strengeres Gesetz zu binden. Aus dem Steinhaufen erhebt sich ein mehr oder minder entwickeltes und selbständiges Piedestal als Zwischenglied. Möller ist dabei in grellem Widerspruch gegen die Idee, als deren Vertreter Jahn groß dasteht und durch ein Denkmal geehrt werden soll, auf gothische Formen gerathen, Walger auf ein rundes Gebäu in fadem Renaissancegeschmack, Genutat hat an den vorn mit einem schönen Reliefmedaillon Friesen's geschmückten Sockel rechts und links in lebensgefährlicher Position und daher ängstlich verzwickter, offenbar komisch, um nicht zu sagen, lächerlich wirkender Stellung und Haltung einen Turner und einen Lützower angeklebt. Zwei Entwürfe (9, 11) zwängen das Material gewaltsam und mit Nichtachtung seiner Eigenthümlichkeit in normale architektonische Formen, der eine in eine Ummauerung, der andere in zwei Obelisken. Natürlich steht da die Statue auf einem besonderen Piedestal. So auch bei zwei anderen Modellen (6, 12), bei deren Gestaltung die Fiktion zu Grunde liegt, als ob die Turner am Fuße des fertigen Denkmales die Steine als Erinnerungsgaben niedergelegt hätten. Zwei Bewerber endlich (2, 8) sind ganz abweichende Wege gegangen: Walger thürmt eine künstliche Klippe auf, die indeß durch ihre allmähliche Abdachung nach der Rückseite, veranlaßt durch die Unmöglichkeit, anders die Menge der Steine unterzubringen, nur für die Vorderansicht einen angenehmen Anblick gewährt; Drake erbaut einen breiten runden Malhügel, auf dessen Absätzen er die großen Steine nach dem Vorbilde celtischer Steinkreise aufpflanzt, während er aus den kleineren in der Mitte des Plateaus ein niedriges Postament errichtet.

Wenn man davon absieht, daß die wirkliche Ausführung allen diesen Plänen noch erhebliche Schwierigkeiten in den Weg legen und manche nicht unwesentlich modificiren müßte, so verdienen die beiden letzterwähnten Grundgedanken entschieden den Vorzug vor den übrigen; zumal der Drake'sche Entwurf tritt mit einer Großartigkeit und Fertigkeit dem Beschauer gegenüber, daß die andern dadurch vollständig ausgestochen werden. Demnächst dürfte allerdings die Encke-Pohle'sche Anordnung die annehmbarste sein; denn der Cyklopenbau, zumal noch durch einen architektonischen Zwischensatz erhöht, wird jedenfalls so hoch, daß die Statue, selbst bei der ihr bestimmten Höhe von 12 Fuß, verschwindet, und dagegen muß nach der Erfahrung an Rauch's Friedrichsmonument Verwahrung eingelegt werden.

Die Statuetten bieten keine erfreuliche Mannichfaltigkeit. Stehend, auf dem rechten oder linken Bein ruhend, ganz frei oder gestützt, meist auf einen Eichenstumpf, aber auch einmal (11) auf einen Springbock (!), macht die Figur mit der einen Hand eine rednerische Bewegung, die unter mannichfachen Variationen sich selbst bis zur ungeschickten Nachahmung unserer fast berüchtigten Brandenburgstatue verirrt (7). Trocken (9), ängstlich (5), krampfhaft verzerrt (4), insolent in die Brust geworfen (6), im Feuereifer der Zornesrede mit hoch erhobener Rechten (11), durch alle Tonarten geht die Auffassung, bis die Stufenfolge der verfehlten oder verunglückten Versuche, einen kräftigen und energischen Charakter zu schildern, in dem einzigen Modell gipfelt, welches ureigenes Leben athmet und als eine selbständige Schöpfung angesprochen werden kann, in dem Jahn Encke's. In trotzig schreitender Stellung mit einem wahren Mosesbart unter den flammenden Zügen steht er vor einem schräg aufragenden knorrigen Eichstamm, auf dem die zur Faust geballte Rechte mit eisernem Nachdrucke lastet. Das Wamms ist bis auf den untersten Knopf vorn offen, der linke Arm in die Seite gestemmt, Körper und Kopf lebhaft zur Rechten gewendet. Ich habe des jungen talentvollen Künstlers vor Kurzem gedacht; hier hat er wieder sein ganzes Wesen offenbart, es ist eine gährende Kraft, die unmittelbar zum Ausdrucke drängt und im Sturm und Drang subjectiv mit dem Stoffe zu schalten keinen Anstand nimmt. Das ist es, was ihn meines Dafürhaltens zu einem hoffnungsvollen Manne der Zukunft

stempelt, aber gegenwärtig der monumentalen Ruhe und Festigkeit noch nicht mächtig erscheinen läßt.

Es bleiben noch drei Modelle hervorzuheben, die sich an die ruhige Würde der einfachen Erscheinung gehalten haben (1, 2, 8). Walger und Drake haben dem Turnvater den Eichenkranz in die Hand gegeben, den „wohlverdienten", wie Ersterer sich äußert; gewiß. Aber der Mann des thätigen und thatkräftigen Charakters hält sich mit dem Kranze nicht auf, der überdies auf das Haupt gehört. In dem zweiten Entwurf hat daher Walger offenbar besser dem Kranz die Stelle am Boden angewiesen, wenngleich er ihn deswegen nicht zu verdoppeln brauchte. Der Ausdruck ist in allen drei Statuen etwas verflacht, die Geberde des Segnenden oder des Sehers, die Walger in seine Statuetten hat legen wollen, nicht am Platze. Doch kann man die Totalwirkung als ganz angenehm bezeichnen.

Welche Befähigung die konkurrirenden Künstler zur Ausführung des Denkmals im Großen mitbringen, steht bei einigen sehr in Frage. Genutat z. B. hat schon im Modell bewiesen, daß ihm die runde Arbeit nicht wie das Relief gelingt, und Wenige können, wie Möller, auf gelungene ausgeführte Werke zurückschauen. Ein bedenklicher Umstand für die Konkurrenz!

Etwas Interessantes bietet diese aber doch noch dar, nämlich einen Entwurf, dem man den Eintritt in den Saal der Konkurrenzskizzen nicht versagt hat, der sich aber durch seine Form „hors concours" stellt. Julius Franz nämlich, wohlbekannt durch große Arbeiten von meist decorativem Charakter, denen stets eine gewisse Trockenheit inne wohnte, hat einen, wie mir scheint, äußerst glücklichen Gedanken in einer glücklichen Stunde in einer kleinen plastischen Skizze festgehalten, und eine Photographie derselben hier mitgetheilt. Der Unterbau zeigt keine wesentlich neuen Ideen: er schließt sich am Nächsten an Pohle an. Dagegen ist das Denkmal selbst ganz originell, und zwar als Gruppe gestaltet. Mitten unter seinen Zöglingen befindet sich der Turnvater, auf dem Turnplatze; mehr angelehnt als sitzend wendet er sich in belehrendem Gespräch an einen zu seiner Linken stehenden, sehr gefällig motivirten Turnerjüngling mit dem Springstabe im Arm, während zu seinen Füßen halb liegend ein Jüngerer in seiner „Turnkunst" eifrig zu lesen scheint. Die Linienführung der Gruppe, der Totaleindruck wie das Einzelne ist trefflich gerathen, und in der Belebung und Beseelung seiner Gestalten und vornehmlich seiner Köpfe hat Franz kaum jemals einen so glücklichen Griff gethan. Die Idee ist merkwürdig schlagend: der Turnvater auf dem Turnplatze, das ist die Beschreibung der Gruppe, das ist die Bestimmung des Denkmales; und liegt es nicht so nah, daß man dessen kaum verfehlen kann, an den Vorgang Rauch's in seiner Darstellung des Waisenvaters Aug. Herm. Francke in seiner liebevollen Thätigkeit mitten unter seinen Schützlingen zu denken?

Ich bin in erster Linie gegen alle derartigen Konkurrenzen, in zweiter gegen die bei denselben immer stattfindenden Unregelmäßigkeiten. Insofern steht es mir schlecht an, in der Annahme der Franz'schen Skizze eine Verletzung des Rechtes der übrigen Konkurrenten anzuempfehlen. Indessen die ästhetische Decimalwage ist noch nicht erfunden, und so lange daneben noch Bedenken, wie die oben von mir angeregten, ein unzweifelhaftes Anrecht auf Berücksichtigung haben, werden die Konkurrenzen immer das Kapitel der Menschlichkeiten bleiben; wo daher alle Erwägungen so entschieden und zweifellos wie hier nach einem Punkte weisen, lenke man unbekümmert um kleinliche Rücksichten die Bahn des Urtheils eben dahin, und schaffe an bedeutender Stelle ein bedeutendes Monument, dessen Erlangung innerhalb der Konkurrenz selber mehr als zweifelhaft erscheinen muß. B. M.

Korrespondenzen.

Berlin, Anfang December.

+ Ich freue mich, berichten zu können, daß unmittelbar, nachdem die Ausstellung das Feld geräumt hat, der Kunstverkehr unserer permanenten Ausstellungen u. s. w. wieder sehr rege wird. Besonders zwei größere Erscheinungen kann ich nicht übergehen. Der Kultusminister hat von Karl Pfannschmidt eine „Auferstehung" malen lassen, als Altarbild für eine Kirche in Pommern. Pfannschmidt, der vor etwa einem Jahre hier in einem öffentlichen Vortrage seine Ansichten über religiöse Kunst exponirte und dabei vor einem gläubig zunickenden Publikum so ziemlich das Gegentheil von dem behauptete, was unter einsichtsvollen Kennern und Künstlern über Wesen und Aufgabe der religiösen Kunst in unseren Tagen feststeht, unterstellt sich mit seinem bedeutenden Können, seinen Doktrinen getreu, ganz der streng kirchlich gläubigen Tendenz und wird dafür auch in diesem Bilde an gehöriger Stelle, etwa im evangelisch-kirchlichen Anzeiger, der seiner Zeit den h. Georg von Kiß mit Jubelruf begrüßte, weil er das Kreuz auf Helm und Banner trägt, und auch die Gestalt seines Schwertes ein Kreuz bildet (sic!), aufrichtig gepriesen und bewundert werden. Anders muß das kunstkritische Urtheil ausfallen. Auf gemustertem Goldgrunde zeigt sich die Auferstehungsscene, der Heiland in der bekannten Weise auf dem schmalen Rande seines Sarkophages balancirend, um im nächsten Augenblicke mit den beiden unter ihm kauernden Wächtern in Kollision zu gerathen, zu jeder Seite ein Engel. Ich schicke voraus, daß Pfannschmidt fein gebildeten Geschmack genug für gut geführte Linien der Gestalten und edel geordnete Falten der Gewänder besitzt, um da, wo ihn seine unkünstlerische transcendente Absicht nicht verleitet,

so kräftige gesunde Farbe und so natürliche, dem besten Realismus gar nicht fernstehende Auffassung darzubieten, daß man vor seinen Bildern stets bedauert, so viel treffliche Mittel durch eine verkehrte Richtung ungenießbar gemacht zu sehen. So ist denn offenbar die unterste Partie des Bildes, die Gruppe der beiden Wächter, der anziehendste und befriedigendste Theil des Ganzen; wäre nur nicht der Versuch gemacht, in dem einen die alle physische Macht niederzwingende Gewalt des göttlichen Wunders zur Erscheinung zu bringen! Der Christus mit kalkigem Fleisch, zu ganz fader Allgemeinheit idealisirtem Kopf, mit dem gezirkelten Heiligenschein, hebt sich nur auf der Schattenseite von der Goldfläche ab; die beiden Engel machen den Eindruck von eingeweihten Statisten bei einem Theatercoup. Das Resultat ist, daß wer auf dem künstlerischen und religiösen Standpunkte des Malers steht, enorm viel Hohes, Tiefes, Schönes, Gewaltiges in das Bild hineinsehen wird, während das rein ästhetische Interesse an dem Bilde ein um so geringeres ist, als es jenen Unterschiebungen in höherem Grade Spielraum läßt.

Bei Karfunkel präsentirt August von Heyden sein jüngstes großes Werk: „Vor dem Reichstage", den Moment darstellend, wo am 17. April 1521 der kaiserliche Feldhauptmann Frundsberg an Luther vor dem Eingange des Reichstagssaales in Worms die bekannte schöne Anrede richtete. Es ließe sich darüber streiten, ob dieser Moment wichtig genug ist, um seine Darstellung in solchen Dimensionen (das figurenreiche Bild hat im Vordergrunde kolossale Köpfe) zu rechtfertigen. Doch wir geben dies dem Künstler bereitwillig zu, wenn er uns den thatsächlichen Beweis zu führen vermag. Der erste Eindruck des Bildes ist jedoch ein entschieden abstoßender. Wir sehen die breite Steintreppe, die zur Saalthüre hinaufführt. Allerlei Volks, Männer und Weiber, Alt und Jung, Vornehm und Gering, drängt sich, von zwei Lanzknechten zurückgehalten, am Fuße derselben und zieht sich an der einen Seite hoch hinauf. Auf dem Absatz stehen Luther und Frundsberg, oben vor der Pforte, die halb geöffnet den Lichterschein des glänzenden Raumes durchbrechen läßt, ein rufender Herold, ein Kurfürst und andere Persönlichkeiten; links neben der steinernen Balustrade weht ein ungeheures Reichsbanner. Die Kostüme sind musterhaft studirt und geben dem Bilde das Gepräge der Zeit in seltener Vollendung. Aber die Farbenlust jener Zeit ist überboten; die hellen, schreienden Töne des roth, grün, blau, violett überwiegen und strahlen in einem neuen Glanze, der jedoch nicht von der Oberfläche der Stoffe, sondern von einer durch dieselben scheinenden Erleuchtung herzurühren scheint. In diesem bunten Blendlicht irrt das Auge angstvoll umher, um nach einem Ruhepunkt oder wenigstens nach einer Vermittelung zu suchen; vergebens: selbst die Steine blenden, selbst die Gesichter strahlen, — keine noch so lange Betrachtung kann mit dem Gesammteindrucke des Bildes versöhnen. Wir gehen an das Einzelne; und darin erkennen wir Heyden, in der Großartigkeit seiner Formen, in der Naturwahrheit seiner Affekte, in der von Effekthascherei entfernten Originalität seiner Anordnung; wenigstens gilt dies von der Volksgruppe, in deren vordersten, nur bis unter die Schulter sichtbaren Figuren man die von den beiden herrlichen und stattlichen, aber wohl zu vornehmen Lanzknechten mühsam eingedämmte „Schiebung" zu sehen glaubt, wie die Bestrebungen, den Platz zu behaupten und den Körper zu salviren, sich in mannichfaltiger, selbst derber Weise kund geben. Von dieser Masse sollte nun aber Blick und Interesse zu dem wichtigen Figurenpaare hingeleitet werden, dessen Bedeutung die gesammte Composition dominiren müßte. Da aber kommen wir auf den schlimmsten Punkt des Bildes. In dem Frundsberg, für den dem Künstler hier das vorzügliche, dem Holbein zugeschriebene Porträt in unserem Museum vorlag, hat derselbe einen kulissenreißenden Bramarbas hingestellt, dem gegenüber einem durch heftige Krankheit geschwächten und abgemagerten Luther diese ängstliche Scheu und Unsicherheit nicht verargt werden kann. Ist uns schon der Anblick desselben in dem Habitus dieser seiner Lebensperiode nicht geläufig, wie wir ihn aus Hans Baldung Grien's Luther als Mönch kennen lernen, so entfremdet ihn uns diese schwächliche Haltung noch mehr. Ich bin sehr gespannt darauf, welchen Erfolg das Bild auf der größeren Arena, für die es bestimmt ist (es geht nach Paris zur Ausstellung), erringen wird. Ich fürchte, daß dort dem Künstler für seinen vortrefflichen Willen eine arge Enttäuschung bevorsteht.

Neben ihm übt durch den Gegenstand seiner Bilder Otto Heyden in diesen Räumen eine große Anziehungskraft. Im preußischen Hauptquartiere während des Krieges hat er den Kronprinzen und eine bedeutende Anzahl Offiziere seines Stabes in Aquarell porträtirt. Diese Brustbilder sind in einer ganz trefflichen Behandlung der Technik leicht und sicher hingeworfen, und frappiren durch ihre Lebendigkeit, Rundung und — soweit ich es beurtheilen kann — Aehnlichkeit. Als Bilder, glaube ich, werden der Kronprinz selbst und General von Steinmetz den Preis davontragen, während in eingehender und energischer Behandlung keiner der Köpfe den des Hauptmanns von Rauch, an Eleganz und hofmännischem Air keiner den des englischen Militärbevollmächtigten Colonel Beauchamp-Walker übertrifft. Am wenigsten dürften die Prinzen Friedrich Karl (im Profil) und Adalbert gelungen sein. Unter mehreren nachträglich eingereihten Stücken verdient besonders das Portät des Kronprinzen, Kniestück, mit der Schlacht von Königgrätz als Hintergrund rühmliche Auszeichnung.

Bei Sachse findet sich immer viel Neues, und unter dem Neuen viel Gutes. Besonders muß ich zwei Bilder

hervorheben, ein in den letzten Tagen erst vollendetes weibliches Brustbild von Eduard Magnus, von einer Klarheit und Wahrheit des Kolorits, einer Lebendigkeit und Präcision im Ausdruck, einer Energie und Rundung der Vortragsweise, daß außer Magnus nur Richter Gleiches hervorzubringen im Stande wäre; und ein mythologisches Bild von Adalbert Begas, der jetzt mit einem vortheilhaften Auftrage nach Italien gegangen ist, um in Bologna Raphael's heilige Cäcilie zu copiren. Wie seine entzückende „Mutter mit dem Kinde" auf der Ausstellung, sticht das gegenwärtige Bild auffallend von seiner Umgebung in einer Sammlung moderner Gemälde ab. Wie der ältere Bruder Oskar Begas die Geschichte Amor's und der Psyche in einem Cyclus mit Wachsfarben auf die Wand gemalt hat (in der Villa Hansemann), so hat auch er aus der Psychesage einen Moment ergriffen. Der Morgenstern und die ersten Strahlen des Frühlichts scheuchen den Götterknaben von der Seite der geliebten Psyche auf, deren liebender Gluth er nur mit Gewalt sich entwindet. Von dichtem Gestrüpp südlicher Pflanzen umgeben ruht sie, nur halb von weißem koischem Gewande bedeckt, auf der Erde, bittend Haupt und Hand nach dem Entweichenden erhoben. Er aber, umweht von bräunlich rothem Gewande, entfaltet die Schwingen, und funkelnde Ungeduld in dem prächtigen Köpfchen wehrt er mit unzweideutiger Gebärde ihre Liebkosungen ab. Schon erhebt sich der Fuß von der Erde, die Trennung ist vollzogen. Für die Gluth der Färbung, in der alle Töne des Bildes zur reinsten Harmonie zusammenspielen, giebt es keine Worte; Anmuth und Grazie zieren jede Form, jede Bewegung, Originalität und Freiheit, ja eine seltene aber glückliche Keckheit spricht aus den Linien der Komposition. Etwas Sprechenderes als diese Köpfe, der süß begehrliche der Psyche mit dem reichen kastanienbraunen Haar, der herrisch erregte des Amor, und beide mit einer bezaubernden Kindesunschuld übergossen, giebt es nicht. Die Fabelwelt wird zur überzeugenden Wahrheit, und die irdische Welt selbst durch ihre Berührung erhoben. — Da ich einmal bei der Begas'schen Familie bin, kann ich nicht unterlassen, mitzutheilen, daß bei Sachse seit einiger Zeit eine Porträtbüste steht, das Erstlingswerk des vierten Bruders, der zur Fahne der Kunst schwört, Karl Begas. Es ist ein lebenvolles, frisches Werk, das der Kunstweise des älteren kunstverwandten Bruders Reinhold nahe steht.

Auch zu Lepke muß ich Sie bitten, mir zu folgen, wenn ich auch aus seinem reichen Vorrath nur drei Bilder Ihnen vorführen will. W. Riefstahl hat kürzlich einen „Brautzug im Passeyrer Thal" vollendet, der vielleicht sein bedeutendstes Werk in diesem Genre ist. Aus der nahe gelegenen Kirche über die Dorfstraße beim Wirthshause vorbei bewegt sich der Zug. Dieses selbst bildet für mehr als die Hälfte des Bildes den sehr nahen Hintergrund; rechts zwischen dem Kruge und der Kirche hindurch blickt man weit in das Thal hinein. Die Charakteristik der sehr verschiedenen Menschen ist in gewohnter Weise meisterlich, die Loslösung der Gestalten von dem zum Theil hell beschienenen Mauerwerk noch trefflicher als auf der „Feldandacht" unserer Nationalgalerie, die Ausführung durchweg von gleicher Liebe und gleichem Verständniß, überraschend die Art, wie ein verwittertes Wandgemälde am Wirthshause wiedergegeben ist. — Sehr erfreulich war es, hier eine ganz neue Landschaft vom Grafen Kalckreuth zu finden, deren Motiv mir leider unbekannt geblieben ist, die aber die künstlerische Kraft desselben von aller Hemmung durch seinen körperlichen Zustand wieder frei zeigt und im Duft ihrer Ferne wieder die alte Trefflichkeit erreicht. — Endlich muß ich ein ziemlich großes Bild von Gustav Spangenberg erwähnen. Im bescheidenen Interieur sitzt in der Mitte Luther, eine Mandoline im Arm, auf der er den Gesang seiner ihm gegenüberstehenden vier ältesten Kinder begleitet. Hinter ihm jenseits des Tisches sitzt Melanchthon, aufmerksam zuhörend, diesseits Katharina mit dem jüngsten Kinde auf dem Schooße. Das ist eins von den Bildern, vor die man hintritt, um beim ersten Anblick sogleich eingenommen zu werden von der inneren und äußeren Wahrheit, die uns ein lange in der Seele getragenes Bild mit überzeugender Gewalt und vollendeter Leibhaftigkeit vor den äußeren Sinn stellt, und eine Befriedigung gewährt, die nicht vorübergeht. Wer hat sich nicht mit Vergnügen das Bild des großen weltumgestaltenden Reformators, der den Mächtigsten mit kühnem „ich kann nicht anders" entgegentrat, ausgemalt, wie er im trauten Familienkreise mit seinem gelehrten Freunde Philippus sich an der edlen Musika erfreut und die heiligen Klänge gottbegeisterter Gesänge, wie er selbst sie geschaffen, von den Lippen seiner frommen Kinder ertönen ließ. Spangenberg hat in jeder Beziehung sich so meisterlich in Haltung und Stimmung jener Zeit hinein zu versetzen gewußt, daß es im höchsten Grade überrascht; und wenn der eminent malerische Reiz dem Bilde abgeht, so eignet ihm dafür unmittelbare Verständlichkeit und gewinnende Lebendigkeit, gemessene Würde und ein lieblich verklärter Ernst, der sich der Empfindung des Beschauers bemächtigt und ihn mit dem Gegenstande geistig eins werden läßt.

Ueber die Konkurrenz für unser Jahndenkmal ist anderweit berichtet worden.

München, Anfangs December.

S—t. Zwischen unsern Anhängern und Gegnern der Gothik ist ein heftiger Kampf entbrannt. Er ist verursacht durch den Beschluß der Gemeindebevollmächtigten, daß das neue Rathhaus im gothischen Stil erbaut werden solle — ein ziemlich sonderbarer Beschluß, da

doch kaum ein genügender Plan vorlag, und wenn man einen solchen nicht hätte adoptiren wollen, man sich auf diese Weise nicht die Hände hätte binden müssen. Darin muß man überhaupt unsern Antigothikern Recht geben, wenn sie darauf hinweisen, daß man hier in letzter Zeit die Fähigkeit, einen vernünftigen gothischen Bau herzustellen, nicht bewiesen habe, daß also die größte Gefahr vorhanden ist, wieder eines jener Zerrbilder zu construiren, in denen Nüchternheit und mangelhaftes Raumgefühl mit hohler Phantastik und wüster Stilmengerei zu wetteifern suchen*). Wenn man aber zu gleicher Zeit behauptet, die Gothik an und für sich wäre für den Privatbau und die gewöhnlichen Bedürfnisse des Lebens nicht geeignet, so lehren zahlreiche Paläste, z. B. die venetianischen und die mustergültigen Privathäuser der Niederlande bekanntlich das Gegentheil. Ueberhaupt ist es immer gefährlich, von mißglückten modernen Bauten aus die Konstruktionsweise einer ganzen Zeit zu verurtheilen. Verfolgen wir den Lauf der Baukunst näher, so finden wir, daß in der römischen Zeit das Prinzip des Bogenbaues und der Wölbung in den griechischen Flachbau eintritt, doch so, daß beide Elemente ziemlich äußerlich neben einander herlaufen. Mehr versucht der romanische Stil, indem er das Kreuzgewölbe umfassend anwendet und den Pfeiler als Träger des Gewölbes durchbildet. Zu der vollständigen Entwicklung des Bogenbaues kommt es erst in der Gothik, indem das überhöhte Gewölbe die beschränkte Quadratur des Romanismus überwindet, die lastende Schwere der Mauern aufhebt, die Decke von Pfeilern in vollkommener Harmonie empfangen läßt und in ihrer höchsten Entfaltung Fenster und Thurm, da die Mauer fast durchweg ein konstruktiver Theil geworden, in den Organismus des Ganzen hineinzieht. So entstand eine Architektur des Gewölbebaues κατ᾽ ἐξοχήν, der an Folgerichtigkeit nur der griechische Tempel an die Seite gestellt werden kann. Sowie uns in der Literatur des Mittelalters in den tiefsinnigen, gewaltigen Epen und dem süßen Getändel einer lebensfrischen Lyrik eine neue Welt von Anschauungen erschlossen ist, die mit jenen Bauten an Erhabenheit und einladender Freundlichkeit in Wechselwirkung steht, so haben wir auch hier einen einheitlichen Organismus kennen gelernt, auf dessen Vortheile zu verzichten, unsern Architekten nicht zugemuthet werden darf. Eine vollständige Wiedergeburt der Gothik zu verlangen, fällt uns natürlich nicht ein, aber die Elemente, die dieser Bauart einen so enormen Vorsprung vor den andern geben, daß sie vor Allem mit geringeren Mitteln einen größern Raum überspannen kann, für unsere Bedürfnisse zu verwenden, scheint uns nur angemessen. Die Möglichkeit dazu kann a priori gewiß nicht bestritten werden. Haben ja auch die Baumeister der Renaissance den unter ganz andern Bedingungen entstandenen römischen Styl durch zweckmäßige Modifikation ihrer Zeit anzupassen verstanden.

(Schluß folgt.)

*) Wie man uns neuerdings berichtet, soll der Plan des jungen Architekten Hauberrisser, eines in der Wiener Schule durch Fr. Schmidt gebildeten Künstlers, welchem die Ausführung zugedacht ist, denn doch wenigstens ein ganz achtbares Talent und Spuren durchaus tüchtiger Fortbildung an sich tragen. A. d. R.

Kunstgewerbe.

* Das Beispiel, welches uns die Engländer durch Anlage ihres South-Kensington-Museums gegeben haben, beginnt allerorten auf dem Kontinent Nachahmung zu finden. Anlage von Kunstindustrie-Museen und Kunstgewerbeschulen ist die Parole des Tages. In Wien ist man vor drei Jahren mit der Gründung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie vorangegangen. In Paris und merkwürdigerweise auch in Moskau rühren sich seit dem vorigen Jahre verwandte Bestrebungen. Ganz neuerdings endlich tritt in Berlin ein höchst beachtenswerthes Symptom zu Tage, daß man für Preußen eine vollständige Reorganisation des gewerblichen Unterrichts und die Anlage eines Centralinstitutes für Kunstindustrie ebenfalls für dringend nöthig erachtet. Wir meinen die kürzlich erschienene Schrift von Dr. Herm. Schwabe: „Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland“ (Berlin, Guttentag 1866). Die Schrift ist der Frau Kronprinzessin von Preußen gewidmet, und stellt sich als das Ergebniß von Untersuchungen dar, welche der Verfasser im Auftrage der Tochter des Prinz-Gemahls Albert von England, bekanntlich des geistigen Urhebers des South-Kensington-Museums, im Laufe des verflossenen Jahres vorgenommen hatte. Ihre offenbare Tendenz ist, in Berlin eine dem South-Kensington-Museum analoge Anstalt für Kunst-Industrie in's Leben zu rufen, deren Protektorat, wie man erwarten darf, die auch als Künstlerin bewährte hohe Frau wohl selbst übernehmen wird. Der Verfasser charakterisirt zunächst das neue in England eingeführte Gewerbeschulwesen, schildert die Einrichtung des Londoner Museums, welches die Seele dieses ganzen Systems ist, und läßt sodann die ähnlichen Anstalten Deutschlands und insbesondere Preußens vom Standpunkte unserer heutigen Anforderungen Revue passiren. Die Berliner Institute, welche bei der vorliegenden Frage in Betracht kommen, werden sämmtlich für ungenügend befunden. Das Kunstgewerbe, sagt der Verfasser, dürfe nicht als bloße Nebensache an technischen Lehranstalten oder Gewerbeschulen behandelt werden, es verlange eine selbständige Pflege, einen aus dem Wesen des Kunstgewerbes hervorgehenden systematischen Unterricht. Vor allen Dingen dringt Dr. Schwabe denn auch auf Zugänglichmachung der Museen und Galerien für die Zwecke des kunstindustriellen Lebens und Lernens. Die Gemäldesammlungen, die Kunst- und Archäologie-Museen, die Bibliotheken und Kupferstichsammlungen, hauptsächlich aber das berühmte Minutoli'sche Institut in Liegnitz mit seinen 19,000 Vorbildern für Kunst und Kunstgewerbe werden von ihm unter diesem Gesichtspunkte speciell in's Auge gefaßt. Wenn die Pläne des Verfassers ihre Verwirklichung finden, so dürfte nun auch wohl die seit

längerer Zeit über dem letztgenannten Institut schwebende Gefahr der Zersplitterung endlich beseitigt werden und die kostbare Minutoli'sche Sammlung in den Besitz des preußischen Staates übergehen. Freilich liegt in allen diesen Dingen zwischen Wollen und Vollbringen ein weiter Weg. Und in erster Linie bedarf es, wie der Verfasser treffend sagt, zur Durchführung des Werkes der „organisirenden Hand eines Mannes, der mit den Bestrebungen der Industrie hinlänglich vertraut, und von dem Ideale der Kunst genugsam durchwärmt ist, um für die drängenden Forderungen der neuen Zeit eine Anstalt aufzubauen, welche die Industrie mit der Kunst vermählen soll". Der inzwischen ergangene Aufruf zur Errichtung eines Kunst- und Gewerbemuseums in Berlin, auf welchen wir später zurückkommen, darf indeß wohl als ein glückliches Anzeichen begrüßt werden, daß die Mahnungen des Verfassers in den zunächst interessirten Kreisen williges Gehör gefunden haben.

Während man so in Berlin den Boden für die neuen Ideen zu lockern beginnt, haben diese in Wien durch die unausgesetzten Bemühungen der Leiter des österreichischen Museums bereits begonnen, Früchte zu tragen. Wir haben hier nicht die Absicht, der stattlichen Anzahl von Publikationen dieser Anstalt selbst Erwähnung zu thun; es wird sich dazu eine besondere Gelegenheit bieten. Heute sei vielmehr einer Erscheinung gedacht, welche durch das österreichische Museum wohl angeregt und wesentlich gefördert, im Uebrigen aber als ein selbständiges Unternehmen zu betrachten ist, nämlich der soeben erscheinenden „Stilistischen Flach-Ornamente", Studienblätter für Gewerbe- und Webeschulen, zur Benutzung für Architekten, Dekorateure, Glasmaler, Vergolder u. s. w. Zusammengestellt und herausgegeben von Fr. Fischbach" (Wien, Paterno). Der Herausgeber, als tüchtiger Musterzeichner vielfach erprobt, sucht in diesen Blättern vornehmlich die Schätze der berühmten textilen Sammlung des Dr. Fr. Bock, welche bekanntlich zur Hälfte in das Londoner, zur andern Hälfte in das Wiener Museum übergegangen ist, unmittelbar für die Zwecke der modernen Kunstindustrie nutzbar zu machen. Der frühere Besitzer der Sammlung hat schon selbst vor Jahren einen ähnlichen Versuch gemacht, der jedoch einerseits zu kostspielig, andererseits nicht praktisch genug angelegt war, um in die größeren Kreise der Techniker und Fabrikanten eindringen zu können. In beiden Beziehungen soll nun das Fischbach'sche Werk ergänzend und verbessernd eintreten. Sowohl bei der Wahl der Vorbilder als auch namentlich bei der Ausführung der Blätter ist der archäologische Gesichtspunkt, von dem die meisten derartigen Unternehmungen immer noch nicht zu abstrahiren vermögen, gänzlich außer Acht gelassen. Wir haben es hier mit dem Werk eines Praktikers für Praktiker zu thun, und nur insofern hat der Titel „Studienblätter" statt einfach Musterblätter auch in diesem Falle seine Berechtigung, als der Herausgeber nicht etwa nur Schablonen für bloße Handwerker, sondern auch Motive zur freien Benutzung für Künstler bietet. Der vorzugsweise praktische Zweck des Werkes hat Hrn. Fischbach bestimmt, die Ornamente sämmtlich in ihrer natürlichen Größe und mit möglichst genauer Wiedergabe der Farben zu veranschaulichen. „Durch die Verkleinerung, sagt er mit Recht, werden die Konturen, auf welche bei Flachornamenten die höchste Aufmerksamkeit zu verwenden ist, undeutlich, da die feinen Details wegfallen, ferner wird die Beurtheilung des Musters in der seinem Charakter entsprechenden Größe erschwert, weil die Verkleinerung das Auge täuscht". Wie wichtig diese naturgroße Wiedergabe namentlich bei solchen Motiven ist, die sich zur unmittelbaren Verwendung für Handwerker eignen, weiß Jeder, der mit den Verhältnissen unseres Gewerbelebens einigermaßen vertraut ist. Die Blätter haben daher das größte Folioformat erhalten; auf den meisten sind freilich mehrere Muster zusammen, auf einigen aber nur ein einziges dargestellt, wie z. B. auf Bl. 2 ein prächtiges Seidengewebe sicilischer Fabrikation aus dem 15. Jahrhundert, auf Bl. 5 ein ähnliches, von ebenfalls sicilischer oder spanisch-maurischer Herkunft, aus dem 14. Jahrhundert. Je vier Blätter bilden eine Lieferung, deren uns bisher drei vorliegen.

Bei der Durchsicht derselben findet man übrigens, daß der Herausgeber sich nicht nur die Schätze der Bock'schen Sammlung, sondern auch andere Quellen zugänglich gemacht hat, welche für seinen Zweck ergiebige Ausbeute liefern. Das klassische Alterthum, dem sich der heutige Geschmack mit besonderer Vorliebe zuneigt, ist durch eine Auswahl der schönsten Vasenornamente vertreten, die sich zur textilen Verwendung und überhaupt für jede Art von Flachornamentik vortrefflich eignen. Leider kennen wir die Motive der textilen Künste der klassischen Welt nur aus derartigen indirekten Quellen. Das Mittelalter steuerte außer den gewebten und gestickten Stoffmustern die schönsten Glasgemälde, Steinfliesen, Mosaiken u. A. bei. Auch analoge Muster auf Gemälden der altitalienischen und altdeutschen Schulen hat der Herausgeber auf seinen Reisen in Berlin, Köln u. a. O. gesammelt und glücklich für sein Werk verwerthet.

Schließlich wollen wir noch besonders hervorheben, daß die Herstellung der Tafeln durch Farbendruck von Herrn Oscar Weigel in Wien mittelst eines in dieser Weise noch nicht angewendeten autographirten Verfahrens ausgeführt ist, wodurch ein im Verhältniß zu der Pracht der Ausstattung billiger Preis (3 Fl. ö. W. pr. Liefg.) ermöglicht wurde.

Nekrolog.

I. M. **Chevallier**, Paul, genannt **Gavarni** — von einem Dorfe in den Pyrenäen, von wo er eine seiner ersten Zeichnungen datirte —, ist den 23. November in seinem Landhause zu Auteuil gestorben. Eines der größten Talente der Zeit auf einem eigenen Felde der modernen Kunst, dem der Sittenschilderung durch die Illustration, insbesondere die Lithographie. Wenn auch, was Frankreich anlangt, schon im 16. Jahrhundert einzelne Fälle von satirischer Darstellung des zeitgenössischen Lebens und später deren immer mehr sich finden, so ist doch erst in unserem Zeitalter dieser interessante Nebenzweig der zeichnenden Kunst zu seiner vollen Ausbildung gelangt. Die Verkehrtheiten und Gebrechen, die Wechselfälle und Widersprüche der heutigen Gesellschaft und Gesittung, welche gerade im Pariser Leben wie in einem Brennpunkt sich gesammelt haben, forderten desto mehr die komisch darstellende Hand heraus, je greller sie im scharfen Licht des modernen Bewußtseins hervorgetreten sind. Es war Gavarni, der die Gegenwart von dieser Seite faßte, mit einer seltenen Beobachtungsgabe und eindringender Spürkraft sowie mit einer ungewöhnlichen zeichnerischen Fähigkeit.

Von armen Eltern 1801 zu Paris geboren, und genöthigt, einen Stand zu wählen, der ihn ernähren könnte, wurde er Mechaniker, wozu er wenigstens Geschick und Neigung zu haben meinte. Allein schon in seiner Jugend zwang ihm die künstlerische Natur den Bleistift in die Hand. Daher besuchte er in seinen Mußestunden eifrig die Zeichenschule, benutzte aber Jahre lang sein Talent wie seine Studien nur zum Ergötzen der Kameraden. Endlich, im J. 1835, kam er so weit, sich durch Modeblätter und Kostümzeichnungen, die er in leichter und gefälliger Weise zu entwerfen wußte, seinen Unterhalt zu verdienen. Sein Handwerk konnte er nun aufgeben und sein Leben nahm einen besseren Lauf. Er erhielt die Leitung der Modezeitschrift „les Gens du monde“ und eröffnete bald in ihr jene erste Reihe von Lithographien, welche das leichtfertige tolle Leben der Pariser Jugend behandeln. Dahin gehören: les Lorettes, les Actrices, les Fashionables, les Artistes, les Etudiants de Paris, les Débardeurs, les Bals masqués, les Souvenirs du carnaval, la Vie des jeunes hommes u. s. f. Es ist eine neue Welt, welche diese Blätter in kecken und treffenden Zügen schildern: „Das Zigeunerleben“ jener Künstler- und Frauenkreise, die außerhalb der Sitte und der Familie stehen und in rastlosem Wechsel zwischen Ueppigkeit und Armuth, übermüthigen Genuß und den kleinen Sorgen des Tages das Leben verzetteln, die aber dieser sinnlichen Existenz mit der Virtuosität anmuthiger Formen und dem geistreichen Spiel französischer Bildung einen aparten Reiz verleihen. Gavarni hat es verstanden, dies unbedachte, sprudelnde, abspringende Wesen zu packen. Er hat die ihm eigene Mischung von zügelloser Natur und weltmännischer Form wie kein Anderer versinnlicht, moderne Menschen in moderner Tracht mit voller Lebendigkeit, gleichsam mit dem unsterblichen Recht ihrer Erscheinung geschildert, ihnen das Kleid auf den Leib gegossen. Er selber trug sich gern, nur mit einem Anflug von künstlerischer Eigenheit, wie ein eleganter Lebemann. So war er zugleich ganz bei sich und bei seiner Arbeit, indem er seinen Figuren das Kostüm gab, worin sich seine eigene Person so vortrefflich zu bewegen wußte.

Allein unter dieser leichten Hülle lebte ein ernsterer Geist. Unbefangen brachte Gavarni die cynische Heiterkeit und die lächelnde Frivolität jener Kreise zum Ausdruck; aber unter dem spielend hingeworfenen Bilde ließ er die schwere Wahrheit des unsittlichen Inhalts, des ausgebrannten Herzens wenn auch nur leise errathen. Er war ein liberaler Beobachter, der an der Faschingslust seine Freude hat, ohne mit dem plumpen Pathos des Sittenrichters dreinzufahren, der aber doch in seiner Seele den Gedanken schweben läßt, welch' nüchternes Erwachen der tollen Nacht folgen werde. Das ist der Humor von jenen Blättern und die Genialität seiner Anschauung. Ganz aufgegangen, ganz zu Hause erscheint er in jenem Pariser Leben, das im Genuß stets um sich selber wirbelt; aber er schwebt darüber und sieht es auf der leuchtenden Folie ächt menschlicher Gesittung, auf der es wie der dunkle wesenlose Schatten erscheint. Es ist die zweite Periode seines Lebens, wo namentlich diese ernstere Auffassung hervortritt. In ihr betrachtete er die Kehrseite jenes ausschweifenden Treibens: seine düsteren Züge, seine Katastrophen, seine fast tragischen Konflikte. Dies insbesondere in den „Invalides du sentiment“ und den „Lorettes vieillies“, die unstreitig zu seinen besten Werken zählen. Sie schildern die Schwäche und Verkommenheit, das Elend und armselige Ende, die Schmach und Vereinsamung jener leichtfüßigen Wesen, die einst den vollen Becher der Freude nicht von den frischen Lippen brachten. Doch wie sich früher Gavarni nicht mit dem bloßen Abbild ihrer Lust begnügte, so hält er jetzt mit ebenso feinem Takt das rechte Maß ein und erspart uns den Anblick des Furchtbaren und Widerwärtigen. Das schlimme Schicksal, das seine Helden erleiden, ist doch ein kleines, das sie nicht an den Rand der Vernichtung und inneren Verzweiflung treibt; sie büßen nur mit einem Zuwenig, was sie früher zu viel gelebt haben, und der Beschauer kann noch lachen über diesen selbstbereiteten Jammer. Nun zieht der Zeichner auch die Schwächen und Thorheiten, die Lügen und Gebrechen der gesitteten Welt in seinen Gesichtskreis: die ehelichen Zerwürfnisse und Täuschungen, die kleinen Leiden des Haushalts und des täglichen Lebens überhaupt, die Ränke und Betrügereien der Frauen, die verrätherische Unart und Offenherzigkeit der Kinder u. s. f. Zu den besten dieser Blätter gehören wol „les Masques et Visages“ und „les Fourberies des Femmes“. Das ganze Sittenleben führt er so vor unseren Augen vorüber, indem er mit sicherer Hand Bild auf Bild aus dem raschen Wandel der Dinge herausgreift, ehe sie in den reißenden Strom der schnellebigen Zeit versinken.

(Schluß folgt.)

Personal-Nachrichten.

Ferd. Laufberger wurde an Stelle des verstorbenen L'Allemand zum akademischen Rath der Wiener Akademie der Künste gewählt.

Professor Ed. Engerth in Wien wurde von der dortigen Kunstgenossenschaft zum Vorstand gewählt.

Preis-Bewerbungen

Die belgische Akademie der schönen Künste hat für 1867 außer einer auf Musik bezüglichen Aufgabe folgende Preisfragen gestellt: 1. Die Bedeutung von Rubens als Architekten. 2. Beurtheilung und Schätzung der vorzüglichsten Methoden des Zeichenunterrichts, welche seit dem Alterthume bis auf unsere Tage im Gebrauch gewesen sind. 3. Nachweis der Bedeutung des Malers Quintin Massys und des Einflusses, welchen er auf die Entwickelung der Malerei ausgeübt. Der Preis für jede dieser Fragen beträgt 800 Frs. — Für das Jahr 1868 hat die Akademie bereits zwei Aufgaben auf ihr Programm gesetzt, deren jede mit einem Preise von 1000 Frs. bedacht ist, nämlich: 1. Geschichte der Medailleurkunst in Belgien vom 16. Jahrh. bis 1795. 2. Untersuchung über die Epoche, innerhalb welcher die Baukunst der Niederlande dem italienischen Einflusse erlegen ist, und Nachweis der Künstler und Kunstdenkmale, welchen dieser Einfluß hauptsächlich zuzuschreiben ist.

Der Preis Bordin ist von der französischen Akademie der Künste für die vorjährige Aufgabe, den Unterricht in der Bildhauerkunst im Alterthum wie in der Neuzeit betreffend, den gemeinsamen Bewerbern Louis und René Ménard zuerkannt. Außerdem hat einer der andern Bewerber, Henri d'Escamps, für seine Arbeit eine goldene Medaille im Werthe von 1000 Frs. erhalten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Deutsche Kunstgenossenschaft. Am Vororte München wurden die HH. Bildhauer K. Knoll zum Hauptvorstand, Maler Stieler zum Schriftführer und Maler Nilson zum Hauptkassierer gewählt.

In Lemberg ist ein Kunstverein im Entstehen, der den Namen „Gesellschaft der Freunde schöner Künste“ führen soll. An der Spitze der dafür eingeleiteten Agitation steht Graf

Wladimir Russozki. Zweck des Vereins ist, einerseits durch Ausstellungen, andererseits durch moralische und materielle Unterstützung der Künstler Galiziens zur Hebung des dortigen Kunstlebens beizutragen. Aehnliche Vereine bestehen bereits in Krakau und Warschau. Wir wollen nur wünschen, daß diese erfreulichen Bestrebungen durch die wieder am Horizont auftauchende „polnische Frage" nicht im Keim erstickt werden.

+ **Der photographische Verein zu Berlin** feierte am 24. November sein drittes Stiftungsfest. Mehrere der ersten Vertreter der Berliner Naturwissenschaft waren geladen, und das zahlreich besuchte Fest verlief in fröhlichem, angenehmem Tone. In seiner Festrede wies der Vorsitzende des Vereins, Herr Dr. Hermann Vogel, Lehrer der Photographie an der Königl. Gewerbeakademie, nach einer Rekapitulation der wichtigsten Neuerungen im Gebiete der Photographie, die das verflossene Jahr gebracht, besonders darauf hin, daß der Verein es sich von jeher habe angelegen sein lassen, die künstlerische Seite der Photographie zu kultiviren, in diesem Streben Unterstützung gefunden und Anerkennung und Erfolge erreicht habe.

Der Verein von Alterthumsfreunden im Rheinlande feierte am 9. December in Bonn zugleich mit dem alljährlichen Winckelmannstage das Fest seines 25jährigen Bestehens. Hofrath Prof. Urlichs aus Würzburg hielt die Festrede über die sogenannte Gruppe des Menelaus und Patroclus, die er mit Welcker für Ajax und Achill erklärte. Als Festschrift wurde die Publikation des Vereinssekretärs, Hrn. Ernst aus'm Werth vertheilt: „Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII., Porphyrogenitus und Romanus II. und der Hirtenstab des Apostels Petrus in der Domkirche zu Limburg a. d. L." mit Farbendrucktafeln und Holzschnitten. Auch die HH. Janssen aus Leyden und Rein aus Crefeld hielten Vorträge.

Die National-Galerie in London ist kürzlich mit fünf neuen Gemälden bereichert worden, von denen zwei, aus dem Besitze des voriges Jahr verstorbenen Eastlake, entweder dem Melozzo da Forli oder doch seiner Schule angehören. Sie stellen zwei allegorische Figuren, Musik und Rhetorik, dar. Das dritte ist das Porträt einer Dame, Brustbild, gemalt von Piero della Francesca, das vierte ist ein Gemälde Lippo Dalmasio's, welches Eastlake in Bologna für den Preis von 400 Pfd. St. erworben hatte. Es stellt die Jungfrau und das göttliche Kind dar, beide mit goldenem Heiligenscheine versehen und von sechs Engeln umgeben. Die bedeutendste Erwerbung ist das große Gemälde Rembrandts „Christus, die Kinder segnend", welches unsern Lesern aus der Radirung von Flameng (1866 Heft 8 und 9) bekannt ist. Der letzte Besitzer, Herr Suermondt in Aachen, hat es der Nationalgalerie für 7100 Pfd. St. überlassen.

Kunstliteratur.

* **Von Schnaase's Kunstgeschichte** (2. Auflage) wurde soeben die zweite Abtheilung des ersten Bandes und der ganze zweite Band ausgegeben.

* **Burckhardt's** Antheil am vierten Bande von Kugler's „Geschichte der Baukunst" ist mit der kürzlich ausgegebenen zweiten Lieferung vollständig erschienen. Dieselbe behandelt die dekorativen Künste der italienischen Renaissance.

A. W. Nr. II. von der neuen Folge der Fine Arts Quarterly Review, October 1866, enthält: Den Schluß der Aufsätze über Jehan Fouquet von C. Ruland und über Hippolyt Flandrin, deren Anfang das vorige Heft gebracht, dann die Fortsetzung der Artikel von W. Watkiß Lloyd über die Kartons von Raffael und die Sistinische Kapelle, mit Illustrationen. J. C. Robinson hat eine Frucht seiner letzten Reise auf der iberischen Halbinsel veröffentlicht, einen Essay über die früheste Portugiesische Malerei. G. W. Reid bespricht den früher dem Dürer beigemessenen Kupferstich la vierge à la porte und beweist, daß derselbe erst Ende des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Photolithographische Beilagen zeigen, in welcher Weise dies Blatt aus verschiedenen Holzschnitten des Marienlebens entlehnt ist. Unter den literarischen Besprechungen sind diejenigen über R. Redgrave's A Century of Painters of English School, über Tuscan Sculptors vom Baron Triquety und über eine neue Publikation der alten Abteikirche von Jona, die letzten beiden Aufsätze mit Illustrationen, am ausführlichsten. Ein Rückblick auf die Ausstellungen des Jahres, von J. Beavington Atkinson, und eine Pariser Korrespondenz von E. Vinet schließen sich an.

Kunsthandel.

S—t. **Fr. Hanfstängl in München** bereitet photographische Nachbildungen von Werken moderner Münchener oder doch in München gebildeter Maler vor. Die Galerie Schack wird dazu ein ansehnliches Kontingent liefern. Näheres darüber später.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

* **Rud. Virchow und Franz v. Holtzendorff** geben seit einiger Zeit bei A. Charisius (Lüderitz'sche Buchhandlung) in Berlin eine „Sammlung gemeinverständlicher Vorträge" heraus, deren jeder im Abonnementspreis nur auf 5 Sgr. zu stehen kommt, um das Unternehmen als eine Quelle gediegener populärer Bildung auch den minder bemittelten Klassen zugänglich zu machen Das vor Kurzem erschienene 16. Heft der Sammlung enthält als ersten kunstgeschichtlichen Beitrag eine Vorlesung Herman Grimm's über Dürer.

+ **Berlin.** Es ist hier ein Komité zusammengetreten, zu welchem hervorragende Industrielle, Künstler, Kunstfreunde und Techniker gehören, und welches beabsichtigt, hierorts zur Hebung und Förderung der Kunstindustrie ein „Deutsches Kunst- und Gewerbe-Museum" nebst Lehranstalt in's Leben zu rufen. Die leitenden Grundsätze und die Ideen zur Ausführung sind durchaus zu billigen, und das Komité ist soeben mit seinem Aufrufe hervorgetreten. Wahrscheinlich kann ich schon das nächste Mal Genaueres über das Unternehmen selbst und seine ersten Erfolge mittheilen, da behufs Besprechung der in der Angelegenheit zunächst zu ergreifenden Schritte eine Versammlung auf den 18. d. M. angesetzt ist.

Vermischte Kunstnachrichten.

Der erzbischöfliche Palast in Bordeaux wird demnächst einen seiner Säle zu einem Waffen-Museum umwandeln. Die Wände desselben sollen mit Schlachtgemälden geschmückt werden, deren Gegenstände nebst den Künstlern, die dieselben behandeln werden, bereits bestimmt sind, nämlich die Schlacht bei Solferino von Decaen; die Einnahme von Puebla von Janet-Lange; die Schlacht von Magenta von Neufville; die Einnahme von Sebastopol von Dumaresq.

Das Votiv-Glasfenster, welches vom Gemeinderathe der Stadt Wien aus Anlaß der Genesung des Bürgermeisters Dr. Zelinka gestiftet wurde, ist kürzlich enthüllt worden. Das Fenster befindet sich im sogenannten „steinernen Kreuzgang" und schließt sich an die drei bereits bestehenden mit Glasmalerei bedeckten Fenster würdig an. Das Fenster ist in zwei Hälften und jede derselben durch das Eisengerippe wieder in vier Abtheilungen geschieden. In der ersten Hälfte erscheint zur Linken nach den verschiedenen Abtheilungen der Apostel Andreas, dann das wohlgetroffene Porträt des Bürgermeisters im mittelalterlichen Gewande, hierauf Maria und endlich das Wappen der Stadt Wien, der Engel mit den beiden Schildern. In der unteren Hälfe ist die Legende des Apostels im Beginn und Ende dargestellt: Christus winkt dem Fischer Andreas, ihm zu folgen, dann der römische Proconsul, welcher den Apostel zum Tode auf dem schrägen Kreuze verurtheilt. Der obere Theil des Fensters zeigt den gestirnten Himmel durch gothische Verzierung, der untere Theil einen gothischen Kreuzgang. Oberhalb desselben ist die Inschrift angebracht: „Zum bleibenden Andenken an die glückliche Genesung des Bürgermeisters Dr. Andreas Zelinka stiftete die Gemeinde Wien dieses Fenster im Jahre des Herrn 1864." Die Komposition des Ganzen ist vom Dombaumeister Schmidt, die Zeichnung der Figuren vom Maler Klein, die Glasmalerei vom Maler Karl Geyling. Die Kosten beliefen sich auf nahezu 5000 fl.

Fund eines römischen Mosaikfußbodens. Aus Salzburg wird der Augsb. Allg. Ztg. geschrieben: Vor Kurzem

wurde hier ein römischer Mosaikboden aufgegraben, der auch in weiteren Kreisen die Aufmerksamkeit auf sich lenken dürfte. Derselbe hat Aehnlichkeit mit den bei Ausgrabung des Mozart-Denkmal-Fundaments in Salzburg gefundenen römischen Mosaiken. Nur lagen die jetzt entdeckten nicht so tief, sondern blos $1\frac{1}{2}$ Schuh unter dem Erdboden. Der Fundort ist der Hofraum des im Cai-Viertel (Civitas Caji) befindlichen Residenzgebäudes der ehemaligen Fürstbischöfe von Chiemsee, welches durch die Säkularisirung Salzburgs dem Aerar zufiel und von diesem neuestens der Landschaft abgetreten wurde. Hätte der Landesausschuß nicht eben einen Trakt zum Landtagssaal angewiesen, so würde der gegenwärtig bei Gelegenheit der Ausgrabungen für die neu zu legenden Gasröhren entdeckte Mosaikboden kaum zu Tage gekommen sein. Die bis jetzt blosgelegten Fragmente bilden zum Theil konkav eingedrückte Flächen mit einer aus geometrischen Figuren gebildeten, klein gewürfelten, mehrfarbigen Ornamentik. Eine von diesen Flächen bildet ein figuratives Mosaik, das in antiker und artistischer Beziehung von Werth sein dürfte. Eingerahmt von einer Ornament-Zeichnung, in welcher unter Anderem ein schwarz ausgeführtes Herz auffällt, trat bei vorgenommener Waschung ein schönes Mosaikbild hervor, welches die Entführung der Europa darstellt. Der braune, scharf schattirte Stier sprengt mit seiner schönen Beutelast so muthig im Galopp davon, daß man das leichtfüßig ausgreifende Thier leicht für ein Wildthier des Waldes halten würde, wenn nicht der schön dareinsehende behörnte Rinderkopf, der hochfliegende Schweif und die etwas scharf ausgeprägten Attribute seiner Männlichkeit den in einen Taurus verwandelten Zeus bekundeten — ein Gethier, das so geistig belebt sich darstellt, daß es von den heutigen Rindern Bisontia's (des Pinzgaues) allerdings merklich absticht. Fein durchdacht ist das Mosaikgemälde der Europa, deren bloßgelegte Körpergestalt von einem noch jetzt, vielleicht nach zweitausend Jahren, wohlerhaltenen Inkarnat belebt ist, das an den gerundeten Kontouren des Gesäßes und der Busenwölbungen mit dunkler gehaltenen Schattenlinien begrenzt ist. Dort, wo die blaßröthliche Gestalt sich nicht von dem Kolorit des Thieres scharf abhebt, fördert ein grauer Mantel das grellere Hervortreten der Figur, die mit dem rechten ausgestreckten Arm sich an dem Horne des Stieres festhält, während der linke Arm, das Gleichgewicht suchend und hinwegstrebend, das Mantel-Ende in die Lüfte hält. Züchtig erscheint das rechte Bein in den Mantel eingeschlagen, dessen Schattirung die gerundete Wade hervortreten läßt, während das linke Bein, ausgestreckt, sich ängstlich an das andere anschließt. Der Kopf der weiblichen Figur ist derzeit nicht sichtlich und dürfte leider kaum mehr zum Vorschein kommen, da das Mosaik sich mit dem Halse der Jungfrau abwärts biegt. Das ganze Bild dürfte anderthalb Schuh in der Länge und einen Schuh in der Höhe messen. Die Mosaiksteinchen scheinen in eine Art Mörtelsubstanz eingelegt zu sein, die unmittelbar auf dem Erdboden aufliegt.

Zeitschriften.

Ueber Künstler und Kunstwerke. Heft V. VI.

Eine Medaille der Lucrezia Borgia, dem Filippino zugeschrieben. — Das Basrelief Michelangelo's. — Nachträge zum Leben Michelangelo's. (Forts.) — Raphaels erster Eintritt in Rom. — Major Kühlens Entdeckung einer Vollmacht Raphaels. — Raphaels Thätigkeit in Siena unter Pinturicchio. — Lionardo's erste Skizze zum Carton der Reiterschlacht. — Gemälde von Lionardo im Besitz des Geheimrathes Mendelsohn. (Mit einer photogr. Abbildung.)

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 14.

Vorschläge zur Errichtung einer Kunstgewerbeschule. — M. Lalanne über die Technik der Radirung. — Umrisse antiker Thongefässe. —

Mittheilungen der k. k. österr. Central-Commission Juli. August.

Lind, die Kirche des ehemaligen Nonnenklosters Göss in der Steiermark (mit 11 Holzschnitten). — Wocel, die Kirche des ehemaligen Augustiner Chorherrenstifts am Karlshofe in Prag (mit einer Tafel und 8 Holzschnitten).

Unsere Zeit. 22. 23. Heft.

Revue der bildenden Künste. — Das neue Paris, von Rud. Gottschall.

Försters Allgemeine Bauzeitung. Wien, 1866. 31 Jahrg. S. 346, und Taf. 40—41.

W. Lübke, Eine Reise im Elsaß.

Gazette des Beaux-arts. November.

Desroziers, Joshua Reynolds. (Mit einer Radirung.) — Blanc, Grammaire des arts du dessin: Gravure (2. article). Mit Abbildungen. — Lagrange, Pierre Puget (9. article). — Bürger, Van der Meer de Delft. (Mit Abbildungen.) — Vallet, Notice de quelques manuscrits precieux. XV. siècle. Pontefical dit de Poitiers ou de Jaques Jouvenel des Ursins. — Weale, Gérard David. (2. article.) —

Chronique des Arts. No. 158. 159. 160.

Exposition de tableaux anciens au musée Napoléon à Amiens. — Faiences patriotiques. — Nécrologie (Mme. Brune; Fournalès). — Société des amis des arts à Lyon. — Documents relatifs à J. A. Lemoine. — Lit de justice, tenu par Charles VII. — Un tableaux de Marc Restout. — Eloge du Sculpteur Duret. — Un tableaux de François Jouvenet. — La Perse à l'Exposition universelle de 1867. — Nouvelles etc.

Journal des Beaux-arts. Nr. 21. 22.

Le musée des Offices. (Suite.) — Jean, Jerome et Antoine Wierix. Les Liggeren et autres Archives historiques. — Deux mille Photographies de Tableaux flamands anciens et modernes et de vues monumentales.

The Art-Journal. November.

Mrs. Bury Palliser, Historic devices. Part VI. (Mit Abb.) — Fyfe, David Ramsay Hay. — Obituary (Shenton; Telbin). — Dafforne, Modern painters of Belgium Nr. X.: Verboeckhoven; T'Schaggeny; Van Kuyck. (Mit Abb.) — An exhibition price medal. (Mit Abb.) — Mediaeval Illuminations (Mit Abb.). — Beigegeben drei Stahlstiche nach T. Webster, D. Cox und Rembrandt.

The Art-Journal. 1866. December.

Cutts, Ecclesiastical Vestments. (Mit Abbild.) — Fine-Art Door and Bell furniture. — Fontevrault Effigies. — Fyfe, David Ramsay Hay. — Obituary (Spence, Morten). — Institute of Painters in Water-Colours. — The houses of Parliament. — Musgrave Lewthwaite Watson. — Reviews.

Beigegeben sind 3 Stahlstiche nach Goodall, Wilkie und nach einer Statue von Carew.

The Fine Arts Quarterly Review. October, 1866. Nr. II. N. S. London, Day and Son.

The History of panting in England. Part. I. (A history of Painters of English School . . . by R. Redgrave. 1866) W. T. Rae. — Tuscan Sculptors (by the Baron K. de Triquety). — Religious painting. H. Flandrin. — Essays on Art (by Francis Turner Palgrave). W. M. Rossetti. — Jehan Fouquet, by C. Ruland. — The Sistine Chapel and the cartoons of Raphael, by W. Watkiss Lloyd. III. — Exhibitions of the year, by J. Beavington Atkinson — The early Portuguese school of painting, by J. C. Robinson. — La vierge à la porte, by G. W. Reid. — Italian and Flemish Artists, by W. Noel Sainsbury. — Jona — Lettres from Paris, by E. Vinet. I. etc. etc.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Karfunkel's Central-Ausstellung.** August v. Heyden: Vor dem Reichstage. — Otto Heyden: 1. Friedrich Wilhelm, Kronprinz von Preußen, 1858; 2. Fürst von Wied; 3. von Rauch, Hauptmann und Kommandant des Hauptquartiers; 4. Kolonel Beauchamp-Walker, englischer Militärbevollmächtigter; 5. Major v. d. Burg, vom Generalstabe; 6. von Steinmetz, General der Infanterie, kommandirender General des V. Armeekorps; 7. Erbprinz von Hohenzollern; 8. Adalbert, Prinz von Preußen, Admiral; 9. Friedrich Karl, Prinz von Preußen; 10. Friedrich Wilhelm, Kronprinz von Preußen; 11. von Jasmund, Hauptmann und persönlicher Adjutant des Kronprinzen; 12. von Jacobi, Generallieutenant; 13. von Stosch, Generalmajor und Oberquartiermeister der 2. Armee; 14. von Blumenthal, Generalmajor und Chef des Stabes der 2. Armee; 15. von Verdy, Major im Generalstabe der 2. Armee; 16. Graf Eulenburg, persönlicher Adjutant des Kronprinzen; sämmtlich Brustbilder in Aquarell und (mit Ausnahme des ersten) während des letzten Krieges im preußischen Hauptquartier gemacht; Friedrich Wilhelm, Kronprinz von Preußen; von Wedell, Unteroffizier im ersten Garderegiment (gefallen); Kniestücke im Aquarell, gleichfalls im Lager geabeitet — Friedrich Friedländer: Die reuige Tochter. — Karl Baurle: Nachtlager in der amerikanischen Steppe.

II. **Lepke's Gemälde-Handlung.** W. Riefstahl: Brautzug im Passeyrer Thal. — G. Spangenberg: Luther's Hausmusik. — B. de Loose: Vor dem Bäckerladen. — J. H. L. de Haas: Kühe. — Graf Kalkreuth: Landschaft. — W. Meyerheim: Holzfäller. — W. Amberg: Eigensinn. — Daubigny: Stromlandschaft.

III. **Akademie der Künste.** Karl Pfannschmidt: Die Auferstehung, großes Altargemälde für die Kirche in Alt-Damm.

IV. **Städtische Turnhalle** in der Prinzenstraße. Konkurrenzmodelle zum Jahndenkmal in der Hasenhaide bei Berlin von: Dorn, Louis Drake (dabei die Statuette in größerem Maßstabe). Erdmann Encke, W. Genutat, Karl Keil, Karl Möller (dabei die kleine erste Skizze und

eine zweite Statuette), J. Pfuhl (dabei eine Zeichnung, Ansicht des Denkmals mit Environs), Rudolph Pohle, Stürmer, F. Thomas, Heinrich Walger (zwei Entwürfe, zu dem einen eine farbige Zeichnung, Ansicht des Denkmals). — Zu spät eingeliefert: Modelle von Peter Kramer, Rudolph Pawlowski, A. Richter. — Im Saale: eine Photographie nach einem Denkmalentwurf von Julius Franz.

Münchener Ausstellungs-Kalender.

Kunstverein. M. v. Menz: Madonna mit dem Kind. — A. Heß: Madonna mit dem Kind. — L. Benz: Kommt Alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid. — L. Bode: Ein Eremit. — B. Endres: Die heil. Cäcilia. — J. Muhr: Othello. — H. Schaumann: Zwangsremonte. — W. Stögge: Ein Violinspieler. — K. Rebel (Augsburg): Ein Taubenschlag. — H. Jantzen: Die kluge Jungfrau. — L. Behringer: Marschseene. — F. Quaglio: Ein italienischer Winkelschuster. — W. Reinhardt: Rehe. — Mathilde Storck: Porträt. — C. Gleim: 1. Motiv von Hohenschwangau: 2. Waldeck am Starnberger See. — K. Baade: Sturm an Norwegens Küste. — W. Boshart Sommerlandschaft. — W. Porst: Landschaft. — A. Sachs (Partenkirchen): Frillensee. — T. Schieß: Landschaft. — K. Rhode: Idylle. — Clara Folingsby: Baumpartie. — F. Diez: Pfahlbautenzeit am Wurmsee. — F. Petzl: Schloßkapelle in der Trausnitz. — **Pastell:** Fleischmann: 3 Porträts. — **Aquarelle:** J. A. Kellner: Zwei Albumblätter. — E. von Gäng: Blumenstudien. — **Kupferstich:** J. J. Raab (Nürnberg): 1. Porträt; 2. Göthe in Weimar; 3. Hermann und Dorothea. Sämmtlich nach Kaulbach. — **Plastik:** J. Riedmiller: Flora. — F. H. Westermeyer: Kinderbüste. — C. Zumbusch: G. v. Lerchenfeld, Büste. — Chr. Both: Büste. — J. Halbig: Büste.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** Porträtbüste von Aug. Sommer. — Terrakotta-Figürchen, nach Modellen aus der k. k. Porzellanfabrik von J. Weitmann. — Antike Terrakotta-Ornamente und Skulpturwerke. — Kristallgefäße des 16. und 17. Jahrh. aus der k. k. Schatzkammer (neue Serie). — Deutsche Holzskulpturen des 15. und 16. Jahrh. — Antependium nach Zeichnung von Barry ausgeführt von Giani in Wien. — Photolithographien von Reiffenstein und Rösch in Wien. — Geätzte Glastafel (Mousselinglas) von K. Korn in Wien. — Plan von Prag, lithokaustisch ausgeführt von Friedrich Sandtner dortselbst. — Kartons zu dem Zelinka-Glasfenster in St. Stephan zu Wien von Fr. Schmidt und Klein. — Zeltteppich und arabisches Kleidungsstück aus Marokko. — Architektonische Studien von L. Kraus. — Albums in Holz geschnitzt von A. Heinz. — Emailphotographien auf Porzellangeschirren von Jul. Leth. — Teppichstickerei von Frau A. Fischer — Das Glockner-Panorama von M. Pernhart, chromolithographirt von C. Grefe. — Kirchliche Gewänder, verfertigt von den Schwestern des Ordens zum armen Kinde Jesu in Döbling. — Miniaturen aus der k. k. Hofbibliothek. — Porträtbüsten in Elfenbein von Fränzel. — Porzellan aus der Fabrik von Fischer in Herend. — Neue Kartons für das Redoutengebäude in Pest von Than und Lotz. — Modell des k. k. Panzerschiffes „Ferdinand Max". — Miniaturporträts des Kaisers Leopold II. und seiner Gemahlin. — Schmuck und Ornamente aus Gräbern von Kiew. —

II. **Oesterreichischer Kunstverein.** F. Brackeleer (Antwerpen): Die arme Handwerkerfamilie. — H. Otto: Partie bei Tivoli. — G. Seelos: Partie bei Meran. — Rud. Alt: Aquarelle. — Ed. Ender: Hogarth's Zeichnungen. — O. Schwertgeburth (Weimar): Luther in der Zelle. — K. Marko: Ideale Landschaften (Orpheus und Eurydice). — B. C. Koekkoek (Cleve): Landschaft. — A. Schelfout (Haag): Holländische Sommerlandschaft. — Chr Ruben: Die Sennin. — C. Rottmann: Der Thorstein. — Fr. Schilcher: Studienköpfe. — F. Gauermann: Die Schmiede und Die Alpe. — F. Amerling: Rebekka. — M. F. Beurlin (Triest): Kirchenruine. — Fr. Sommer (Düsseldorf): Waldlandschaft. — K. Schweninger: Abendlandschaft. — Fr. X. v. Riedmüller (Stuttgart): Landschaften. — Ch. Wauters (Brüssel): Der Heirathsantrag. — A. Schäffer: Motiv aus Südtirol. — F. G. Waldmüller: Im Sommer. — C. G. Rodde (Danzig): Auf der Höhe. — Val. Ruths (Hamburg): Strandgegend an der Ostsee und Süddeutsche Herbstlandschaft. — Alois Schöne: Nacht und Morgen. — G. Ranzoni: Karstlandschaft. — Ludw. Mayer: Jerusalem während der Kreuzigung Christi. — A. Tidemand (Düsseldorf): Gottesdienst der Haugianer. — Ludw. Halauska: Ferchensee bei Mittenwald. — Jos. Achten (Berlin): Die Lauscherin und Wer kommt da? — Ad. Waagen (München): Italienische Landschaft. — Eug. Felix: Nach dem Bade. — T. Schieß (München): Brienzersee. — J. Machold (Wiener Neustadt): Harald, Aquarell. — Jos. Lauer: Rosen. — F. Schams: Die versäumte Predigt. — V. M. Hutschenreiter: Rebhühner. — H. Grabinski: Nach Sonnenuntergang.

Berichtigungen zum Jahrgang 1866.

Zeitschrift Nr. 10: S. 245, Z. 14 v. u. zu lesen Gentz statt Gertz — Kunstchronik Nr. 13: S. 81, Sp. 1, Z. 2 v. u. zu lesen Edelinck statt Welinck. — Nr. 14: S. 89, Sp. 2 und S. 90, Sp. 1 zu lesen Friedrich Drake statt Franz. — Nr. 16: S. 104, Sp. 2, Z. 11 v. o. zu lesen Schick statt Schlick. — Nr. 22: S. 151, Sp. 2, Z. 8 v. u. zu lesen nach Ad. Menzel, Kreidezeichnung, statt nach Ad. Menzel's Kreidezeichnung. — Nr. 23: S. 160, Sp. 1, Z. 2 v. u. zu lesen Stang statt Lang.

Nr. 4 der Kunstchronik wird mit der Zeitschrift Heft II. am 11. Januar ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Nr. 4.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

11. Januar.

1867.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien**: P. Kaeser; in **München**: E. A. Fleischmann.

Eine „angeblätterte Seele“.

Bei allem Ernst der Zeit ist in unserer Literatur die Lust an der Satire noch nicht ganz erloschen. Einst glaubte Wilhelm Hauff Clauren nicht wirksamer richten zu können, als indem er einen ganzen Roman in dessen Stile schrieb. Einen Versuch verwandter Art haben wir in dem Büchlein „Römische Tage“ *) vor uns, welches sonst ganz harmlos, elegant und salonfähig aussieht. Es ist eine scharfe Satire auf eine gewisse Gattung moderner geistreicher Reisebeschreibungen, mit denen heutzutage das geduldige Publikum überfüttert wird. Eine volle Schale des Spottes wird über diesen Zweig der Literatur ausgegossen, und der Satiriker ist sogar keck genug, sein erheiterndes Produkt unter dem Namen Louis Ehlert erscheinen zu lassen. Ein Schriftsteller dieses Namens hat nämlich „Briefe über Musik an eine Freundin“ herausgegeben, die allerdings Anfechtbares genug enthalten und mit dem genialen Ausspruch endigen: „das Leben steigert sich nur bis zur Rose“.

Indem er den Stil des wirklichen Herrn Ehlert recht geschickt nachahmt, läßt nun der Satiriker seinen fingirten Herrn Ehlert mit dem Ausspruch beginnen, daß ein herausgegebenes Tagebuch eigentlich eine *angeblätterte Seele* sei. Gleich auf Seite 3. schildert dann der Held seinen Einzug in Rom durch folgenden Satz: „Eingequetscht in den fürchterlichsten aller Omnibusse huschten Paläste und Fontänen an meinen eingeschüchterten Augen vorüber“ — allerdings, Paläste und Fontänen in solcher Situation, das mag ein Augen-einschüchternder Anblick sein! Und nach diesem Muster geht es weiter. Ueber Rom ist zwar viel geschrieben worden, heißt es am Eingange, aber es fehlt an Schriften, welche seinen *poetischen* Eindruck zum vollen Ausdruck brächten. Diesem Mangel abzuhelfen, fühlt Herr Ehlert sich fähig; „Rom sehen ist wie die Reproduktion eines Kunstwerkes. Man muß etwas Virtuose dazu sein“ (S. 83). Seinen Helden läßt der Satiriker von Anfang bis zu Ende sich in einer gekünstelten poetischen Stimmung bewegen, in der er den sinnlosesten Inhalt in sinnlosester Form sagt, kaum einen Satz wie ein anderer Mensch spricht, sondern in Worten rast und in Redensarten schwelgt, sich in einer gemachten Naivetät gefällt und sich einen glühenden Enthusiasmus andichtet. Bei ihm wollen alle Glieder zu jauchzen beginnen (S. 6), und Schauer der Ehrfurcht schütteln seine Seele wie Fieber (S. 9). Sein erster Gang in Rom ist eine Art von *tragischem Spaziergang* (S. 7), Rom ist jedem Menschen als *immanente Heimat* eingeboren (S. 7). Schlechte Musik nennt er *seelischen Leibschmerz* (S. 48). Eine englische Miß läßt er den Apoll vom Belvedere mit ihren *wasserblauen Blicken bespülen* (S. 10). Michelangelo's Leben kommt ihm wie ein ungeheurer Marmorbruch vor (S. 88) und bald darauf nennt er ihn den Knauf des Cinquecento. Das Pantheon liegt bei ihm wie ein Stück eingestürzter schwarzer Himmel da (S. 70); die Fontana Trevi nennt er eine „Romanze in Wasser“ (dsgl.). Zu athmen in den Gärten der Villa Doria Pamfili ist ihm wie ein Gedicht in Landschaft (S. 112). In einer römischen Schenke beschreibt er eine Art Gaslicht, welches mit den Dämonen der Finsterniß blutschänderischen Verkehr getrieben haben muß (S. 69). Das nüchterne Dach auf den alten

*) Römische Tage. Von Louis Ehlert. Berlin. Verlag von J. Guttentag. 1867.

Säulen des Vestatempels zu Tivoli sieht ihm aus „als ob ein Bettler auf einem König ritte“ (S. 91). Als er zum ersten Mal die Juno Ludovisi sieht, ist ihm „die Erfüllung eines leidenschaftlich gehegten Wunsches eine Aufregung ohne Gleichen. Erste Liebe reicht kaum an die Wonne solchen Glückes“ (S. 22). Und da er die Decke Michelangelo's in der Sistina erblickt hat, weiß er, daß alle Rosenstunden seines künftigen Lebens unter ihr Gottesdienst halten werden (S. 110). „Ich wäre ein ganz glückliches Geschöpf,“ sagt er uns einmal, „wenn ich mit meinen Augen riechen und mit meiner Nase sehen könnte“ (S. 4). Oder: „Ich ließe mir gern einmal den Apoll vorspielen, wie ich gern einmal die neunte Sinfonie als Freske übersähe“ (S. 121). Eine besondere Virtuosität zeigt eine große Anzahl moderner geistreicher Schriftsteller darin, Bilder falsch anzuwenden oder sinnlos miteinander zu vermengen. Unser Satiriker läßt seinen Helden auch darin das Außerordentliche leisten. Ein Cylinderhut, den auf dem Carneval ein Hagel von Gips getroffen, gleicht bei Herrn Louis Ehlert einem „zerstörten Jugendtraum“ (S. 200). Die schöne Stella, ein römisches Modell, vergleicht er mit einem Stern, der hinter schmutzigen Wolken reinlich hell hervortritt (S. 134). Ein Maß von völligem Rausch treibt ihm das Blut zum Herzen (S. 15) und ein geistreicher Freund macht ihm eine frugale Mahlzeit durch die Lauge seiner Satire zum üppigen Banket (S. 127). Im Exkönig Franz II. erscheint ihm die jammervolle Impotenz des Legitimitäts-Prinzips in ihrer mitleidswürdigsten — Fadenscheinigkeit (S. 31).

Das Glänzendste leistet Herr Ehlert aber, wenn er landschaftliche Schilderungen entwirft. Ihn schaut „der Wald so tugendhaft kühl und grün an, und sinkt die Sonne, so schimmern die Wolken darüber wie keusche Träume“ (S. 21). Louis Ehlert läßt den Schnee der Berge der Abendsonne zublinzeln, und die Enharmonik der Dämmerung ihre räthselhaften Akkorde am Himmel weben (S. 112, 113). Als er im November einen Ausflug nach Frascati macht, schlägt sein kindisches Herz heimlich sein Sommerzelt auf (S. 122). Ein andermal ging „die Sonne blutroth unter und tauchte die Steinmassen in drohendes Licht. Eine Beleuchtung, als wären Convent und Guillotine im Spiel“ (S. 140). Bei Neapel heißt es: „Wollustzitternd liegt das blaue Meer an diesen Busen hingegossen. Die Luft von Seufzer und Kuß ein süßes Gewebe. Die Farben von seligem Hauch getränkt. Die Formen ein Neigen und Beugen. Gesättigt rund jegliche Bildung. Ein Duft, halb Meer, halb tausend Blumen. Man denkt an Cleopatra, wie sie im Liebesrausch all' ihre Reize enthüllt. Nun erst Sorrent. Ich sah es bei Vollmond. Welch' ein Locken von Himmel und Erde. Der Lenz schlug seine ersten Lieder von allen Bäumen, heiße quellende Lieder: dazwischen glühten und dufteten die Orangen, auf die der Mond neidisch sein erblassendes Licht warf. Auf den Bänken, in den Gassen schöne fremde Gesichter, wie wandelnde Blumenmährchen“ (S. 213). Dann kehrt Herr Louis Ehlert am Charfreitag nach Rom zurück, „und die Vesperglocken läuteten die violette Sonne zur Ruhe. Wie Osterfreude stand es in der Luft und am Himmel. Friede Gottes auf allen Gefilden. Nur der Mensch, die anspruchsvolle Gottähnlichkeit, zerrte lärmend seine Sorge hinein“ (S. 217). Besonders stimmungsvoll wird uns aber von Herrn Ehlert geschildert, wie er eines Abends im Monte fiascone des Guten zu viel gethan (S. 69, 70): „Es ist ein Wein für Engel. Süß und feurig zugleich, versenkt er die Seele in stilles Träumen. Und wir tranken und tranken der Fiaschetten schwer zu nennende Zahl, und es war mir zuletzt, als wäre mein Geist ein feuriger See und darin wüchsen der Blumen allerschönste. Und aus ihren Gockenblüthen stieg ein berauschendes Düften, das wurde heißer und immer heißer, und dünken wollte es mich, als wäre alle Schönheit nur noch ein Duft, der betäubend von der Erde zu den Sternen hinaufzöge. Die Menschen nennen das Kopfschmerzen“ — —

„Ich verwahre mich auf's ausdrücklichste gegen jeden Versuch, feindlichen wie freundlichen, diesen Blättern in Sachen der bildenden Kunst eine kritische Kompetenz zu vindiziren“ sagt Herr Ehlert in der Vorrede, und das ist in der That eine Verlegenheit, in die er leicht kommen könnte. Für Kunstwerke schwärmt unser Reisender in ähnlicher Weise, wie er für Landschaften schwärmt. Er hat das sichere Gefühl, ihnen „ein reines Herz und einen unverdorbenen Geschmack entgegenbringen zu können“ (S. 16), hat außerdem „halbe Bibliotheken darüber gelesen“ (S. 12). Seine kunsthistorischen Kenntnisse gehen soweit, daß er die Borghesische Grablegung für Raffael's erste große Komposition erklärt (S. 25); und dem letzten Werk des großen Meisters auf einer und derselben Seite dreimal je einen anderen Gegenstand unterlegt, Transfiguration, Auferstehung, Himmelfahrt (S. 26). Raffael's Freskobild in S. Maria della pace stellt nach ihm „eine zauberhafte Verschlingung von Sibyllen und Engeln“ dar (S. 115). In Leonardo steckt „eine ganze Seite von Robert Schumann“ (S. 35), und wie Herr Ehlert über Michelangelo schwärmt, wissen wir bereits. Den Gipfel aller Satire finden wir aber auf Seite 142. Da läßt der Verfasser seinen persiflirten Tagebuchschreiber beim 12. December folgendermaßen beginnen:

„Draußen Sterbewetter. Welche Melancholie in einem römischen Regentag liegt, muß man erfahren haben. Auf den Straßen ein Urweltsschmutz; drinnen schlechte Cigarren, Ungeziefer, kalte oder rauchige Stuben; Abends die trübe Lucerne, sehr malerisch und sehr roh. Zauber! In solchen Zuständen treibt die Seele wunderliche Krystalle. Mögen einige davon zum Gedächtniß hier stehen“.

— Und unter diesen wunderlichen Krystallen kommt zum Beispiel Folgendes vor: „Woran ich die Größe der Schöpfung erkenne? Am Kleinsten. Die Erde hätte auch M. Angelo schaffen können. Aber die Milbe darauf?“ — „Der Mund vieler Engländerinnen macht mir den Eindruck, als wäre eine Hasenscharte nach innen getreten“. — „Einige kneipten in Sekt, die anderen in schönen Seelen“. — „Die Tugend vieler Frauen ist nur eine wohlthätige Stiftung ihrer Verhältnisse, mitunter sogar nur ein Laster, das sich kompromittirt“. — „Mittelmäßige oder schlechte Verse sind nur getollte Sprache“. — „Im Nießen sind wir alle Originale“. — „Gute Luft, Stille und Blumen halte ich für die drei größten Vergnügen auf Erden“.

Aber Herrn Ehlert's Seele ist nicht immer so zart und süß, wie sie besonders in dieser letzten Sentenz vor uns aufgeblättert liegt. Beim kapitolinischen Museum berichtet er uns: „Die Venus kostet, wie häufig im Leben, ein besonderes Entree“. (S. 62.) Er schildert die schönen Römerinnen und sagt: „Bei uns haben oft die hübschesten Frauenköpfe etwas Fatiguirtes, Abgegriffenes, es ist als ob sie aus der Leihbibliothek kämen“ (S. 100). Das, meine ich, geht selbst für eine Satire zu weit, ebenso wie folgende Stelle (S. 35): „Jedes Volk hat seine besondere Art sich aufzuregen, der Russe durch Branntwein, der Italiener durch Prellerei. Der letztere bedarf dieser geistigen Reibung als Stimulus, wie der Orientale sich mit Opium berauscht und der Germane mit der Idee der deutschen Einheit“. Der Satiriker läßt freilich seinen Helden das Bekenntniß ablegen, er sei als halber Barbar nach Italien gekommen (S. 209), läßt ihn äußern: „Jeder Mensch hat eine Stelle, wo er Hanswurst ist“ (S. 195). Aber selbst für einen solchen sind unwürdige Aeußerungen dieser Art im Jahr 1867 zuviel.

Eben will ich schließen, da werden mir durch einen Freund, welcher weiß, wie sehr mich Herrn Louis Ehlert's „angeblätterte Seele“ erheitert hatte, verschiedene Berliner Blätter mit Besprechungen des Buches gesandt. Sollte man es glauben! — alle die klugen Recensenten sind einer fürchterlichen Selbsttäuschung zum Opfer gefallen. Der satirische Charakter des Büchleins ist ihnen ganz verborgen geblieben, sie haben es ganz bona fide für ein wirkliches Reisetagebuch des wirklichen Herrn Ehlert gehalten, haben es wirklich ganz im Ernst besprochen und es natürlich auch nach Gebühr gelobt, namentlich was die lebhafte Begeisterung betrifft, die darin herrscht, allerdings auch wohl bemerkt, daß im Stil manches zu extravagant sei, in Heine'scher Art, wie z. B. der Herr Kritiker der Vossischen Zeitung sagt. — Mich freut das für dich, theures Berlin, Stadt der Intelligenz, die du besser als dein Ruf bist, lange nicht soviel kritische Schärfe in dir birgst, als man dir zutraut, aber dafür weit mehr Naivetät! A. W.

Korrespondenz.

München, im December 1866. (Schluß.)

Professor Marggraff hat eine französische Uebersetzung seines Pinakothekkataloges erscheinen lassen, die sich besonders dadurch auszeichnet, daß die Bemerkungen Mündler's zum großen Theil entweder annehmend oder ablehnend aufgenommen sind. Auf Nr. 4 S. hat sich der Name des Marinus von Reymerswalen und die Jahreszahl 1538 gefunden, ein kunstgeschichtlich interessantes Bild, dessen richtige Bezeichnung wir Mündler verdanken. Auch der treffliche Lucidel Nr. 77 S. ist in seine Rechte wieder eingesetzt worden. Merkwürdig ist auch Nr. 308 S., wo gleichfalls die Bezeichnung Gonzales Coques adoptirt wurde, ohne daß der lächerliche Name Ehrenberg verschwunden wäre. Mündler's Benennung wird außer Zweifel gesetzt durch ein ähnliches Bild im Museum des Haag, wofür W. Bürger (Galerie d'Arenberg, S. 92) eine Erwähnung in einem Auktionskatalog von 1741 nachgewiesen hat. Wir lernen hierin den Gonzales als einen der geschicktesten Pasticciomaler kennen, denn nicht blos die Figuren, sondern auch sämmtliche Gemälde, die theilweise oben an der Decke in der Verkürzung sichtbar sind, hat eine und dieselbe Hand gemalt; wie wir ja ähnliche Arbeiten von Teniers, Fr. Franck u. A. kennen. Aber auch eigene Bestimmungen hat Marggraff gewagt; so hat er einen neuen Raffael 597 Kab. aufgefunden, obwohl der schwere Ton, die schwache Zeichnung und der Umstand, daß das Bild auf Leinwand gemalt ist, eine spätere Kopie erkennen lassen. Von den umfassenden Retouchen haben wir nichts bemerken können, wenn Herr M. nicht ein Pentimento am Kopfe der Maria dafür genommen hat. Auch Nr. 551 S. ist eine Kopie nach Raffael's Madonna del baldacchino, und zwar eine ganz moderne, wie das verblasene Kolorit und die miserable Zeichnung beweisen. Der Verfasser möge also den Namen des Fra Bartolommeo von diesem Schandfleck befreien. Daß der kraftvolle bethlehemitische Kindermord von A. Carracci Nr. 477 dem Turchi zugewiesen und zwei der geistreichsten und klarsten Teniers 248 und 249 Kab. bezweifelt werden, dünkt uns geradezu unverantwortlich. Nicht minder dauert die Namenskonfusion und die Zusammenwerfung der niederrheinischen mit der niederländischen Schule fort; denn fast nur da, wo Prof. Marggraff sich auf fremde Forschungen verlassen konnte, hat er Anerkennenswerthes geleistet; sonst befinden wir uns in dunkler Nacht. Eine Nachweisung würde eine ganze Abhandlung erfordern, wir schließen daher ab und gehen zu etwas Erfreulicherem über.

Unser energischer Direktor Foltz läßt nämlich fort und fort die Bilder niedriger rücken und zweckmäßig restauriren, so daß er einzelne, wie die Löwenjagd von Rubens, die herrliche Magdalena von C. Dolci und die

tiefelegische Pieta von A. Caracci den Beschauern, vielleicht gar der Kunstgeschichte neu geschenkt hat.

Erfreulich ist auch die im Verlage von F. Bruckmann erschienene photographische Reproduktion der Pastellzeichnungen des Lionardo da Vinci, Christus und die Apostel, wie sie aus seinem berühmten Abendmahl genommen sind. Die Originale befinden sich im Besitze der Großherzogin von Sachsen-Weimar. Es sind 11 Blatt; das Werk erscheint in vierfacher Ausgabe zu den Preisen von 75, 55, 7 und 3 Thalern. Doch können auch einzelne Blätter zu 9 und 6 Thalern und 24 und 10 Sgr. gekauft werden. Die Zeichnungen sind von Prof. Nießen, der beschreibende Text von Dr. Sighart. Wie auch diese Blätter entstanden sein mögen, sie geben uns Kunde von einem Riesengeiste und einer Riesenzeit. Wie treu ist die Durchbildung, wie verstanden die Zeichnung, wie verschieden die Charaktere, wie schön der Fluß der Linien, wie zuckt die Empfindung bis in die Fingerspitzen! Alles ist hier gedacht, nirgends Bravour, nirgends Sentimentalität oder wüster Naturalismus, was uns besonders auffällig wird, wenn wir den trotz aller Verworfenheit immer noch noblen Kopf des Judas mit einem altdeutschen vergleichen; maß- und gedankenvoll deuten diese Blätter auf eine Seele, in welcher sich christliche Tiefe mit antiker Zucht verband. Wohl selten ist eine so wundervolle Gabe den Freunden der Kunst geboten worden.

Werfen wir einen prüfenden Blick auf die Werke, die seit der Eröffnungsausstellung des neuen Vereinslokales uns dort entgegentraten, so haben wir die Freude, ein vortreffliches Werk erwähnen zu können, eine ländliche Scene von Ludw. Hartmann. Ein ganz einfacher Vorwurf: auf einem Ackerfeld sind mehrere Figuren versammelt, worunter sich besonders ein Mann und eine Frau, die sich unterreden, geltend machen, dann ein paar Pferde, auf deren einem ein Junge sitzt; links im Hintergrunde ist man mit Pflügen beschäftigt. Was das Bild auszeichnete, war ein bestimmter Ton; die Farben nämlich traten nicht mit der Prätension, als solche zu gelten, auf, sondern waren in ein zartes Grau gebrochen; sie würden in einem andern Bilde kaum als bestimmte Farben empfunden worden sein, so das hie und da durchblickende Blau des Himmels und das Grün des Feldes; hier jedoch wirkten sie durch die Stimmung des Ganzen. Ein solches Princip, das den koloristischen Reiz der alten Holländer bildet, die zumeist einen bräunlichen Grundton durchsehen lassen, darf in unserer Zeit um so mehr empfohlen werden, als dieser alle Mittel fehlen, durch Gegenüberstellung ungebrochener Farben zu wirken. Die Behandlungsweise unseres Bildes war freilich modern, und man könnte mit dem Maler über allerlei, so über die Zeichnung der Pflanzen, rechten; was er aber unter solchen Umständen gemacht hat, zeugt für sein Talent. Auch die solide gezeichneten Figuren, deren Motive vollkommen deutlich waren, verdienen unser Lob. — Elf Radirungen von J. A. Klein, Fuhrwerke darstellend, lassen denselben immer noch als einen der besten Meister in dieser jetzt selten geübten Technik erscheinen.

Mehr als gewöhnliches Aufsehen machte die Plastik, besonders durch die Büste einer Dame von Chr. Roth, welche einem in's Weibliche übersetzten Schiller glich; die Tagespresse begrüßte das Werk mit enthusiastischer Beifallsbezeugung; besondere Gründe, näher darauf einzugehen, haben wir nicht; den Bildhauer Jos. Beyrer dagegen, der eine Anzahl Photographien ausgestellt hatte, dürfen wir nicht übersehen. Beyrer, ein junger Mann von 26 Jahren, ist ein Tyroler, wie Knabl, und fertigt ebenfalls religiöse Holzskulpturen. In seinem Atelier fanden wir einen Christus am Kreuz vollendet, bei dem sowohl der Ausdruck des Gesichtes als die Anatomie des Körpers alle Anerkennung verdient. Er ist für eine Kirche in Weidenau bei Kempten bestimmt. Auch andere Figuren verriethen Würde und guten Gewandfall. Direktor Kreling wollte den Künstler an die Nürnberger Kunstgewerbschule, an welcher seine Photographien als Zeichnungsvorlagen benutzt werden, ziehen; da ihm dort jedoch zu wenig Zeit für eigene Arbeiten übrig geblieben wäre, so lehnte er den Ruf ab.

Bayern's Künstler werden auf der Weltausstellung zu Paris für ihre Werke einen eigenen Separatbau bekommen. Der Maler Neustätter war nach Paris gereist und hatte den Platz als völlig unzureichend befunden; der ganz Süddeutschland zugewiesene Raum würde bloß ein Drittel der von den Münchener Künstlern angemeldeten Arbeiten umfaßt haben. Bereits in der am 1. Dezember v. J. stattgehabten Versammlung der Münchener Künstler wurden darauf bezügliche Beschlüsse gefaßt, und durch die Unterstützung von Seite des Ministeriums auch die Durchführung des Projektes ermöglicht. Die Schwierigkeiten, einen für den Bau geeigneten Platz nach der bereits getroffenen Eintheilung des Parkes zu gewinnen, wurden überwunden, und die Arbeiten dürften schon im Gange sein.

Nekrologe.

Chevallier, Paul, genannt **Gavarni**. (Schluß.) Doch über ihn selber kam mit dem Lauf der Jahre das Schicksal aller Humoristen. Er konnte lächeln über das ausgelassene Spiel an der Oberfläche des Lebens, weil er zugleich in die ewig gleiche Tiefe der menschlichen Natur schaute. Immer mehr aber schärfte sich sein Blick, der Ernst der Betrachtung gewann der Heiterkeit Schritt für Schritt den Weg ab, und nun vertiefte sich sein Auge in den trüben Bodensatz des modernen Daseins, in seine untersten Schichten, wo Elend und Laster ihr dunkles Wesen treiben und im giftigen Niederschlag der verfeinerten Kultur die Paria's der Gesellschaft erbärmlich vorkommen. Es war in London (1849), wo sich Gavarni

auf diese Welt einlies. Unzweifelhaft trieb ihn dazu ein eigener düsterer Hang. Er war dorthin — so lautet eine Nachricht, die ich freilich nicht verbürgen kann — eigentlich einer Einladung der Königin Viktoria gefolgt, um ganz andere Kreise zu schildern, kam aber von dem Schauspiel des Elends in den untersten Volksschichten Londons, das ihn tief ergriff, nicht mehr los. „Was man in London ganz umsonst sieht“ — so lautet die Aufschrift einer Reihe von Blättern, die alle Laster und den unsäglichen Jammer jenes verworfenen Pöbels bis zu den gespenstischen und ekeln Gestalten von St. Gilles mit erschütternder Wahrheit veranschaulichen. Nur wer damit vertraut geworden, konnte dies Leben so vergegenwärtigen, und in der That hat Gavarni mit jenem Bettel- und Spitzbubenvolk in seinen Winkelhöhlen verkehrt. Er brachte einmal den bekannten Realisten Courbet — wie dieser selber erzählt — in eine solche Gesellschaft, wo denn auch sofort Alles, was sich greifen ließ, dem neuen Gaste vom Leibe gestohlen wurde. Ebenso rasch aber wurde ihm Alles wieder zugestellt, als ihn Gavarni, der sich in diesem Kreise Achtung zu verschaffen gewußt, für seinen Freund erklärt hatte.

Die Heiterkeit, welche Chevallier in London vollends verloren, fand er auch nach seiner Rückkehr in Frankreich nicht wieder. Wenn er auch mit harmloseren Darstellungen sich noch abgab — von denen ein Theil in der „Illustration“ erschien — so geschah das doch im Ganzen nicht häufig mehr. Er griff vielmehr, seinem Ende zugehend, zu der Beschäftigung seiner Jugend zurück, zu mechanischen und mathematischen Arbeiten. Seltsamer Umschlag, daß er sich nun in Studien und Probleme vertiefte, die ihn vom Markte des Lebens abzogen, und, wie wenn er das Gewühl dieser Welt nicht mehr aus der Nähe hätte sehen wollen, emsige Versuche anstellte zur Vervollkommnung der Luftschifffahrt. Zudem lebte er immer zurückgezogener in seinem Garten von Auteuil, im Schatten von immergrünen Bäumen aller Art, — für die er eine eigene Vorliebe hatte, — bis ihn dort der Tod ereilte.

Was Gavarni vor Allem kennzeichnet, das ist die feine Linie, die er immer zwischen Karikatur und ernster Sittenschilderung einhält. Nie hat er übertrieben, nie in's Possenhafte und Groteske seine Stoffe verzerrt. Er hatte nicht das freie Gelächter eines Aristophanes; die ätzende Schärfe des modernen Bewußtseins läßt einen absoluten Humor so wenig zu, als die tieferen Schäden und Verwicklungen der heutigen Welt. Aber noch weiter entfernt war er von der bloßen Fratze, zu der gewöhnliche Komiker nur die äußerste und leere Hülle der Menschen und Dinge karikiren. Er faßte das Leben immer in seiner vollen Mitte, wo die allgemeinen Zustände sich in bestimmten Individuen verdichten und in charakteristischen Einzelheiten sich ausprägen. Darin, in einer solchen Anschauung, welche im Einzelbilde immer einen Ausschnitt des Ganzen giebt, bewährte sich seine ächte Künstlernatur. Andrerseits hatte er die Eigenschaften einer in die Tiefe dringenden sittlichen Intelligenz und eine ungewöhnliche Gabe des Wortes, die immer den schlagenden Ausdruck bereit hatte. Einzelne seiner Aussprüche, die er den Blättern zufügte, laufen nun als das endlich gefundene Wort, das man bisher nur zu umschreiben wußte, in Aller Mund um. Ebenso sind viele seiner Charaktere nicht gemacht, sondern „gefunden“, nicht bloß treffende Abbilder, sondern Typen, welche das Wesen der Sache schöpferisch aussprechen. Dabei hat er mit weitem Geiste fast den ganzen Kreis des Pariser Lebens umspannt. Man hat ihn mit Balzac verglichen, da er wie dieser alle Personen und Zustände der „menschlichen Komoedie“ geschildert habe. Allein zwischen beiden ist ein großer Unterschied. Balzac's hervorragendes Talent blieb mit der einen Schranke behaftet, daß es nie zur vollen Freiheit über den Stoff gelangte. Wie der Mensch im Schriftsteller für die Ueppigkeit und Verfeinerung der modernen Existenz zeitlebens eine Schwäche hatte und davon nicht lassen konnte: so blieb andererseits der Poet, bei aller Virtuosität der Darstellung, zu oft im Detail stecken, sei es der äußeren Dinge, sei es seiner psychologischer Vorgänge. Gavarni dagegen war innerlich frei von seinem Stoff und beherrschte ihn durchaus. Wenn er dennoch an allgemeiner Bedeutung dem Dichter nicht gleich kommt, so liegt das an dem kleineren Wesen der Zwischengattung, der er sich gewidmet hat. Diese mischt der sinnlichen Darstellung ein literarisches Element bei und kann ebendeßhalb keine ihrer beiden Seiten vollständig ausbilden.

Aber dennoch war Gavarni in seinem Bereiche Künstler, und zwar ein meisterhafter. Das beigefügte Wort war ihm immer nur äußeres Hülfsmittel, das lediglich das in den Figuren schon voll ausgeprägte Leben epigrammatisch zuspitzte. In der That, in ihren Bewegungen, ihren Mienen und Geberden, ja in dem Wurf ihrer Gestalten und dem Schnitt ihrer Köpfe spielt sich die Scene schon ab, welche sie darstellen sollen; weit mehr als die geistreiche Beischrift erregt das Bild selber das Interesse des Beschauers, beschäftigt sein Auge und seine Phantasie. Diese Gestalten existiren, sie bewegen sich, das Wort schwebt ihnen auf der Zunge, sie haben ein Vorher und Nachher und jenen zwingenden Zug, der uns die Ueberzeugung giebt: sie haben gelebt und sich zwischen uns umgetrieben. Ein solches Resultat war nur möglich durch eine gediegene Kenntniß der Form und ein durchgebildetes Talent, das immer in wenigen Strichen die wesentlichen, den Bau bestimmenden Züge trifft und immer die Gestalt, die Bewegung im Ganzen sieht. Darin war Gavarni Meister. Th. Gautier erzählt, daß Delacroix oft diese flüchtigen Zeichnungen bewundernd betrachtet habe, erstaunt über die Sicherheit der Haltung, das Leben des Körpers und die Wahrheit des Ausdrucks. Dazu hatte Gavarni die ganze Stufenleiter menschlicher Erscheinungsweise in der Gewalt, vom Zarten und Anmuthigen bis zum Gräßlichen. — Was endlich seine Behandlung anlangt, so hat er sich eine eigene Weise der Zeichnung gebildet. Zwar ist diese in ihrer virtuosen Flüchtigkeit und der Weichheit des Vortrags nicht ohne Manier; sie ist das Gegentheil jener Schärfe und geschnittenen Bestimmtheit, die z. B. dem altdeutschen Holzschnitt eigen ist. Aber sie ist dennoch präcis und hebt mit stärkerem Druck der Hand die wesentlichen Formen heraus, deutet mit leiserem das charakteristische Detail an. Auch hängt jene Weichheit der Ausführung — welche übrigens die Kraft nicht ausschließt — mit dem lithographischen Verfahren zusammen, worauf sich Gavarni fast durchweg beschränkt hat. Er zählt in erster Linie mit zu jenen Meistern, welche der in Deutschland erfundenen Lithographie in Frankreich zu einer so reichen Entwickelung verholfen haben: zu den Gericault, Delacroix, Decamps, Charlet und Raffet.

Unstreitig nimmt Gavarni, so vergänglich seine Werke scheinen und so untergeordnet der von ihm ergriffene

Zweig in der künstlerischen Thätigkeit ist, gleichwol in der modernen französischen Kunst bald nach den hervorragenden Meistern seine Stelle. Er ist ein durch und durch modernes Talent, im besten Sinne des Wortes; denn das Schlimme, was diesem Ausdruck anhaftet, liegt im Gegenstande des Zeichners, nicht in diesem selber. Davon rührt auch die Schranke her in seiner Anschauung und Darstellungsweise. Die Pariser Sitten des 19. Jahrhunderts passen nicht für den feinen Pinsel eines holländischen Genremalers, sondern nur für den kühnen raschen Stift der Karikaturisten. Daß Gavarni als der Größte unter ihnen dies Leben geschildert und so geschildert hat, das wird ihm die Teilnahme der Nachwelt sichern und seine Werke erhalten*). **J. M.**

Spence, Edward, ein talentvoller englischer Bildhauer, geb. zu Liverpool, starb den 28. Oktober 1866 zu Livorno im 44. Lebensjahre. Seine erste künstlerische Ausbildung erwarb er sich unter Leitung seines Vaters, der ein Mitschüler Gibson's war und als Bildhauer eines nicht unbedeutenden Rufes sich erfreute. Auf Gibson's Veranlassung ging der junge Spence in seinem 23. Lebensjahre nach Rom, wo er bald in Wyatt's Atelier Aufnahme fand. Nach dem Tode dieses Bildhauers (1850) übernahm er dessen Werkstatt. Von seinen vor seiner Abreise nach Italien geschaffenen Werken erwähnen wir eine Büste William Roscoe's, die für die vorzüglichste Porträtdarstellung des berühmten Historikers gilt, und eine Gruppe, den Tod des Herzogs von Agincourt darstellend, für die er einen Preis auf der Ausstellung zu Manchester erhielt. Auf der internationalen Ausstellung von 1862 war er durch eine „Findung Mosis“ und „Johanna Deans vor der Königin Karoline“ vertreten. Wenngleich Spence kein mit reicher Erfindungsgabe ausgestatteter Künstler war, so behauptete er doch eine ehrenvolle Stellung unter den englischen Bildhauern der Gegenwart. Seine Werke, von denen das Art Journal eine ganze Reihe publicirt hat, zeichnen sich mehr durch Zartheit der Empfindung und Feinheit des Ausdrucks als durch Originalität des Entwurfs und kräftige Behandlung aus. Der englische Zug zum Süßlichen und Affektirten war auch ihm eigen.

Morten, Thomas, einer der angesehensten Illustrationszeichner Englands, geb. in Uxbridge 1836, starb im Oktober 1866. Er begann seine Studien in einer von Leigh geleiteten Kunstschule und verrieth bald eine außergewöhnliche Fähigkeit für die Holzzeichnung. Während seiner kurzen Laufbahn war er für zahlreiche illustrirte Blätter Englands beschäftigt und lieferte auch eine Reihe von Kompositionen für illustrirte Ausgaben englischer Schriftsteller, unter denen „Gulliver's Reisen“ besonders hervorgehoben zu werden verdienen. Als Maler hat er sich durch sein Bild „Pleading to see the prisoner“ in der akademischen Ausstellung von vorigem Jahre einen Namen gemacht.

Personal-Nachrichten.

Der böhmische Blumenmaler Schole ist in den letzten Tagen des verflossenen Jahres in Prag verstorben.

Direktor Bendemann, welcher schon seit langer Zeit an einem Halsübel leidet, hat sich für den Winter nach Nizza begeben.

Der Maler Hébert wird an Stelle Robert-Fleury's, welchen Familienangelegenheiten nach Paris zurückrufen, die Direktion der französischen Akademie in Rom übernehmen.

Prof. Joh. Nießen in Weimar ist an Stelle des verstorbenen Ramboux zum Konservator des Kölnischen Museums berufen worden.

Der Landschaftsmaler Th. Weber (jetzt in Paris lebend) hat auf der vorjährigen Ausstellung zu Rouen für sein Bild „Les rochers de Leidé“ eine der goldenen Medaillen erhalten.

Bonaventura Genelli und Karl Piloty wurden zu Rittern des bayerischen Maximiliansordens für Kunst und Wissenschaft ernannt.

Preis-Bewerbungen.

Für ein Badgebäude in Kissingen war eine Konkurrenz ausgeschrieben worden, an welcher sich zwölf Architekten betheiligten. Das Schiedsgericht, dessen Mitglieder die Herren Prof. Semper, Oberbaurath von Voit und Baubeamter Röser waren, ertheilte Herrn Prof. Geul in Nürnberg den ersten, Herrn Ostbahn-Architekten Hügel in München den zweiten Preis. S—t.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Das große Ausstellungsjahr ist angebrochen und auf allen Seiten regen sich Symptome, welche trotz der Befürchtungen, die man früher hegte, eine glänzende Vertretung der europäischen Kunst und Industrie in dem Pariser Monstrepalast in sichere Aussicht stellen. Ja, dieser hat sich sogar trotz seiner enormen Größe schon vielfach als unzureichend herausgestellt, um den Ansprüchen der verschiedenen Länder gerecht zu werden. Wir begnügen uns heute, an der Hand eines Berichtes im Pariser Moniteur ein Bild von der allgemeinen Disposition der verschiedenen Galerien zu entwerfen, welche dieses ungeheure Gebäude vereinigt. Das Marsfeld war weit entfernt, eine so ebene Oberfläche darzubieten, als man auf den ersten Blick glauben sollte. Gegen die Mitte gab es Vertiefungen von $1\frac{1}{2}$ bis 2 Metres, und es erforderte Terrain-Aufschüttungen von Hunderttausenden von Kubikmetern, um den Grund für die Plattform des Palastes zu legen. Außerdem ist das ganze Erdgeschoß von einem Netze von Lüftungsgalerien und Gassen durchfurcht, abgesehen von den gewölbten Kellern, welche, in Grundmörtel gebaut, nicht der mindest merkwürdige Theil des Gebäudes sind. Der Oberbau ist fast ganz aus Schmiede- und Gußeisen. Die allgemeine Form ist die einer elliptischen Fläche, welche, in koncentrische Ringe getheilt, von ausstrahlenden Galerien, die von dem Aeußeren nach dem Centralgarten führen, durchschnitten ist. Die Hauptgalerie ist das große, 35 Metres breite, 25 Metres hohe Schiff der Maschinen. Breite und zahlreiche Fensteröffnungen lassen das Licht stromweise in diesen Raum fallen. Die Pfeiler, welche es tragen, springen durch das Dach hervor, sie sollen durch dekorative Arbeiten gekrönt werden, welche dem Anblicke des Ensemble eine angenehme Abwechslung geben werden, namentlich wenn diese ganze Metallmasse mit Farbentönen begleitet sein wird, welche die Einzelheiten deutlich zeigen werden. In der Mitte des Schiffes wird eine Colonnade in Gußeisen angebracht werden, von welcher man mit Einem Blicke die arbeitenden Apparate wird übersehen können. Außerhalb wird an dem großen Schiffe ein gedeckter Gang und eine Galerie zur Ausstellung von Nahrungsmitteln auf allen Stufen ihrer Zubereitung gewidmet sein. Inwendig finden sich in demselben Schiffe noch andere, gleichfalls in Eisen und Guß gebaute Galerien; dann kommen die Galerien der schönen Künste und der Archäologie, welche gemauert sind. Der innere Hof wird in einen Garten umgewandelt werden, den ein großes Segeltuch überdecken soll, um den Gästen einen Zufluchtsort gegen die Hitze und Sonnenstrahlen darzubieten.

+ **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin.** (Sitzung vom 27. November.) Herr Dr. Woltmann legte eine Kollektion von gegen 60 Photographien vor, welche von G. Schauer's photographischem Institut hierselbst nach

*) Von diesen, die vereinigt wol dreißig Foliobände bilden würden, ist eine gute Auswahl unter dem Titel „Oeuvres choisies de Gavarni“ erschienen, mit Text von Jules Janin, Th. Gautier und Balzac, Paris 1845, dann zwei neue Bände 1850 unter dem Titel: „Perles et parures.“

Gemälden der Kasseler Galerie aufgenommen sind, um in Lieferungen von je zehn Blatt mit Text von Ludwig Pietsch herausgegeben zu werden. Da die Kasseler Galerie eine der ersten Deutschlands, für Rembrandt sogar von keiner deutschen Sammlung erreicht ist, unter der kurfürstlichen Regierung aber nichts kopirt werden durfte, so entspricht ein solches Unternehmen einem wirklichen Bedürfniß. Dr. Woltmann gab einen Ueberblick über die Geschichte der Galerie, die vom Landgrafen Wilhelm VIII. angelegt und von Friedrich II. erweitert wurde. Unter Wilhelm IX. (als Kurfürst I.) erlitt die Galerie durch die Franzosen großen Schaden, der nicht wieder ausgeglichen wurde. Verschiedene Bemerkungen knüpften sich an die einzelnen Photographien nach Rubens, van Dyck, Cornelis de Vos, Franz Hals, Paul Potter, Philipp Wouwerman, Melchior Hondekoeter, Jan Fyt, Jan D. de Heem, Rembrandt und anderen. — Herr Prof. Zahn als Gast, zeigte sechs farbige Tafeln, die er in Sicilien nach arabisch-normännischen Mosaiken des 10. bis 12. Jahrhunderts durchgezeichnet hat. Sie enthielten Mosaiken aus der Zisa bei Palermo, der Schloßkapelle zu Palermo, an deren Ausschmückung sich die Gründung der noch bestehenden Mosaikschule anknüpft, dem Dome zu Monreale bei Palermo. Nichts davon ist bisher publicirt, daher diese im vollen Farbenglanze der Originale strahlenden Nachbildungen äußerst interessant. — Herr von Quast machte eine Reihe von Mittheilungen, zuerst über mittelalterliche deutsche Kirchen, zu Frankfurt a. O., zu Neuenburg an der Weichsel, zu Gollnow, zu Salzwedel, zu Soest. — In einem aus der „Revue archéologique du midi“ besonders abgedruckten Artikel, den Herr v. Quast vorlegt, berichtet Herr Deval über troglodytische Wohnungen in den Prohatshauts — Herr v. Quast machte ferner auf Bormann's Aufnahmen des alten Berliner Rathhauses aufmerksam, dessen vielbesprochene Gerichtslaube bis in's 13. Jahrhundert zurückweist; der auf einer Mittelsäule ruhende, ursprünglich allseitig offene Raum erregt daher ein seltenes Interesse. — Herr von Cohausen hat am Jahdebusen Sarkophage aufgefunden, die an ähnliche in S. Maria auf dem Kapitol in Köln und im Museum zu Wiesbaden erinnern. Diese altchristlichen Denkmäler von rothem Sandstein stammen aus einer Fabrik am Oberrhein. — Endlich sprach Herr v. Quast über das in Aachen zu Tage gekommene vorgebliche Grab Karl's des Großen. Es handelt sich dabei namentlich um das Zeugniß eines in der Nähe gefundenen Inschriftsteines. Dieser erweist sich aber als ein modernes Falsifikat, das sich schon durch die dem 13. Jahrhundert angehörenden Schriftzüge verdächtig macht. Das aufgedeckte Gemäuer aber ist älter als die Karolingische Zeit.

(Sitzung vom 18. December v. J.). Der Vorsitzende, Herr Geheimrath Waagen, von seiner Reise in Spanien zurückgekehrt und von den Mitgliedern mit lebhafter Freude begrüßt, legte einige Photographien vor, nach Memling's Verlobung der heil. Katharina mit dem Christkinde beim Bildhauer Gattnau in Paris, nach einem von W. Bürger aufgefundenen beglaubigten Porträt von Rembrandt's Frau, von einem Schüler gemalt, nach zwei Bildern des Jan van der Meer von Delft, der erst durch desselben Forschers Bemühungen gebührend gewürdigt worden ist; ferner das Prachtwerk über die Reise des Prinzen Albrecht im Kaukasus. — Herr Rechnungsrath Voßberg zeigte eine getriebene Platte von dem Augsburger Adolph Gaap, ein Miniaturporträt von dem brandenburgischen Hofmaler Johann Peter Hualt, und eine goldene Medaille mit einem männlichen Kopfe, jene beiden aus dem Ende des 17., diese aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. — Der Geheimrath Waagen fing an über seine Reise zu berichten, indem er zunächst aussprach, daß die Natur des Landes ihn sehr enttäuscht habe. An eine Schilderung des jetzt von interessanten Kunstwerken fast ganz entblößten Escorial, dessen Kirche das einzig sehenswerthe an ihm sei, schloß sich die Beschreibung der ganz modernen Hauptstadt mit ihrer Plaza mayor, der Stätte der Autodafe's und jetzt der armseligen Stiergefechte. Doch die Madrider Galerie, obwohl schlecht aufgestellt, ist sehr bedeutend, mit Florenz, Paris und Dresden die erste der Welt. Ueber ihren Inhalt gab der Vortrag einen ungefähren, flüchtigen Ueberblick, in den manche wichtige Bemerkungen über einzelne Werke eingeflochten waren. So erklärte Herr Waagen in dem berühmten Spasimo di Sicilia nur die Köpfe der Hauptpersonen für raffaelisch, und erkannte in der so geschätzten „Perle“ nur eine Ausführung von Schülerhänden. Von Tizian sind viele und schöne Werke vorhanden. Die holländische Schule fehlt aus leicht einzusehenden Gründen ganz, dagegen ist van Dyck gut besetzt; auch die Deutschen werden fast ganz vermißt. Natürlich ist dafür der Glanz der spanischen Malerei um so größer. Velasquez und Murillo sind jeder mit etwa vierzig Stücken vertreten, darunter von jenem die vier Hauptwerke, die Mädchen, die Lanzen, die Bauern und die Weberinnen. Murillo wird noch besser als hier in Sevilla erkannt. — Abbildungen von Madrider Gemälden versprach Herr Waagen in der nächsten Sitzung vorzulegen.

+ **In Sachse's permanenter Ausstellung in Berlin** befindet sich jetzt ein merkwürdiges Bild vom Grafen Harrach. Nachdem dieser jüngst in der Ausstellung mit einem Bilde voll lachenden Sonnenscheins und freier lichter Weite, einer „schottischen Fischerfamilie“ vor ihrer Hütte, mit dem Blick auf das Gestade und die See, aufgetreten, giebt er hier das düstere Gegentheil davon. Ein von Reisigen begleiteter Transport lenkt aus dem Hintergrunde in einen schmalen Waldweg ein. In dem unsicher von rechts einfallenden Mondlicht, das langgestreckte, verzerrte Schatten über den Pfad wirft, erblickt der Führer des Zuges die Gestalt eines schlafenden Wegelagerers, die aus Stöcken und Lumpen geschickt zusammengestellt ist. Ihr gegenüber, gedeckt durch einen mächtigen Baum, harrt die saubere Buschkleppergesellschaft auf den zum Ueberfall günstigen Moment. Die Spannung der Situation ist so schlagend gegeben, als das Frösteln Erregende der unheimlichen Beleuchtung, deren magische Effekte nicht studirter und zugleich natürlicher sein können. Der Mond selbst steht außerhalb des Bildes, man sieht nur seine Wirkung. Das Ganze ist sehr dunkel, man möchte sagen schwarz im Lokalton, und doch heben sich alle Einzelheiten, Gestalten und Gesichter, Baumgerippe und Laub mit charakteristischer Schärfe und wunderbarer Deutlichkeit heraus. Dabei ist ein zarter poetischer Hauch darüber ergossen, es klingt wie der Ton einer schottischen Ballade, schaurig und doch so unendlich anziehend. Ein eben so originelles als glückliches Bild!

Die akademische Kunstausstellung zu Rotterdam, welche von drei zu drei Jahren stattfindet, wird am 5. Mai dieses Jahres eröffnet. Die für dieselbe bestimmten Kunstgegenstände sind zwischen den 13. und 27. April an folgende Adresse zu senden: „A la Commission directrice de l'Exposition des Beaux-Arts dans la grande salle de la société Harmonie à Rotterdam“, und zwar frachtfrei. Die Kommission übernimmt nur die Kosten der Rückfracht auf holländischem Territorium. Nähere Auskunft ist von dem Präsidenten der Akademie C. G. Schutze van Houten und dem Sekretär derselben J. W. Sluiter in Rotterdam zu erhalten.

Eine Bellangé-Ausstellung wird im Februar in den Sälen der Pariser Kunstschule stattfinden. Einen Monat später soll der artistische Nachlaß des Künstlers versteigert werden.

* **Im Gewerbeverein zu Brünn** wird von Seiten des österreichischen Museums im Laufe des Frühjahrs eine Ausstellung von Gegenständen der Kunst und des Kunstgewerbes veranstaltet werden.

* **Das Gipsmuseum der Wiener Kunstakademie** wurde in jüngster Zeit wieder durch mehrere namhafte Ankäufe bereichert; darunter befinden sich die Abgüsse der äginetischen Giebelgruppen der Münchener Glyptothek. Das Museum ist täglich in den Abendstunden von 5—7 Uhr dem Publikum unentgeltlich geöffnet. Mittwochs 6—7 Uhr finden im Museum die kunstgeschichtlichen Vorträge des Bibliothekars Dr. v. Lützow statt. Dieselben erfreuen sich einer ungemein regen Theilnahme.

Das städtische Museum zu Köln hat in jüngster Zeit zwei neue Erwerbungen gemacht. Es wurden für dasselbe vom Museumsverein angekauft Salentin's „Wallfahrer an der Heilquelle“ und Henry Ritter's letztes Gemälde „Middy's Predigt“, nach welchem ein Stich, als Nietenblatt des Kölnischen Kunstvereins, ausgeführt wird.

Museum Blacas. Die vom Herzog von Blacas hinterlassene prachtvolle Sammlung von Cameen, Münzen, Vasen und antiken Broncen ist vom britischen Museum für 1,200,000 Frs. angekauft worden, nachdem Verhandlungen mit dem Louvre zu keinem Ergebniß geführt hatten. Der Herzog hatte sehr gewünscht, daß dieses Lieblingskind seiner Muse Frankreich erhalten bleiben möge, schien jedoch selbst zu ahnen, daß sein Wunsch nicht in Erfüllung gehen werde, und vermachte darum

dem Louvre seine drei schönsten Stücke. Es sind dies eine griechische Broncestatue: der kämpfende Ajax, und zwei für Unica gehaltene römische Goldmünzen des Marcus Antonius und seines Sohnes.

* **Von den Gipsabgüssen des Berliner Museums** ist soeben der vollständige Katalog, ein starker Band in kl. 8°, erschienen. Auch von den verkäuflichen Gypsabgüssen der Berliner Sammlung liegt uns das Verzeichniß einer neuen (fünften) Auflage vor.

Kunstliteratur.

v. μ. Die in Nr. 3 des „Beiblattes“, S. 25 mitgetheilte, und S. 26, in anderer Form wiederholte Inhaltsanzeige des Oktoberheftes des Fine-Arts Quarterly Review ist dahin zu berichtigen, daß das Werk über Toscan sculptors von dem Nordamerikaner Charles C. Perkins verfaßt, und von Baron H. di Triqueti, dem bekannten Pariser Bildhauer, ausführlich besprochen ist. —

Charles Clément, der unermüdet thätige und gewissenhafte Kunstkritiker des „Journal des Débats“, hat die zweite, „durchgesehene und bedeutend vermehrte“ Auflage seines Buches: Michel-Ange, Leonard de Vinci, Raphael, avec une étude sur l'art en Italie avant le XVI. siècle et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques, bei J. Hetzel, herausgegeben. —

Von Philippe Burty, einem der Haupt-Mitarbeiter der Gazette und Cronique des Arts, ist ein stattlicher Band von 600 S. Chefs-d'oeuvre des Arts industriels, mit 200 Holzschnitten, erschienen.

Endlich verdient Beachtung das auch äußerlich glänzend ausgestattete Werkchen: L'Email des peintres, von Claudius Popelin, dem trefflichsten Schmelzmaler unserer Zeit, dessen Hauptwerk in Nr. 32 des 4. Jahrg. der „Recensionen“ (12. Aug. 1865) ausführlich besprochen ist. —

Kunsthandel.

Wien zwischen den Jahren 1605—1613. Aufgenommen von Jacob Noufnagel, herausgegeben von Claas Jan Vischer, Amsterdam 1640. Wien, Verlag u. Photographie von Miethke & Wawra.

μ. v. Unter diesem Titel hat der eben so seltene als interessante Stich Jacob Noufnagel's eine sehr gelungene photographische Vervielfältigung in 6 Blättern erfahren. Abgesehen von ihrem hohen kulturgeschichtlichen Werthe darf die liebevolle Ausführung dieser Vogelperspektive wie nur je eine auf ästhetische Würdigung Anspruch machen. Bei gleichem Formate wird diese photographische Ausgabe jedem Liebhaber ein willkommenes Surrogat für den ihm unzugänglichen Kupferstich abgeben. Zugleich verdanken wir dieser Publikation eine kurze aber äußerst schätzbare Einleitung Theodor Georg von Karajan's, in welcher urkundlich festgestellt wird, daß die Aufnahme Wiens durch Noufnagel nicht vor den Jahr 1605 fallen könne, während anderseits aus den Rechnungsbelegen des kaiserlichen Hofzahlmeisteramtes ersichtlich ist, daß derselbe bloß bis zum 15. August 1613 am Hofe des Kaisers zu Wien bedienstet war, woselbst er als „Sr. Röm. Kays. Majestät Cammermahler“ oder „Miniaturmahler“ monatlich ein Gehalt von 16 Fl. 40 Kr. bezog, das später auf 25 Fl. erhöht wurde.

Album der Kasseler Galerie. Text von Ludwig Pietsch. Berlin, G. Schauer, 1867. Es ist gewiß ein zeitgemäßes Unternehmen, die berühmtesten Meisterwerke der Gemäldegalerie zu Kassel photographisch herauszugeben. Die Sammlung gehört zu den ersten in Deutschland, schließt sich unmittelbar den Galerien von Dresden, München, Wien und Berlin an, sowohl was die Anzahl der Bilder als was ihren Werth betrifft, ist aber noch nicht allgemein genug bekannt, da äußerst wenig vervielfältigt worden ist und die Originale unter dem kurfürstlich hessischen Regiment mitunter gar nicht, mitunter nur gegen ein hohes Eintrittsgeld — „Honorar“ pflegte es der Kastellan zu nennen — zu sehen waren. Die preußische Besetzung erst hat die herrlichen Kunstwerke zum Gemeingut gemacht. Landgraf Wilhelm VIII. (1751—1760), so erzählt uns der Text, war der eigentliche Gründer der Galerie. Ehe er zur Regierung kam, hatte er mit hessischen Hülfstruppen in Diensten der niederländischen Generalstaaten gestanden. Da bot sich ihm die beste Gelegenheit, die Meisterwerke der holländischen Schule, welche den Stolz der Sammlung bilden, zu erwerben. Auch unter seinem Nachfolger Friedrich II., einem jener deutschen Duodezfürsten, die sich darin gefielen, Ludwig's XIV. Tyrannei, Maitressenwirthschaft und eitlen Aufwand im Kleinen nachzuahmen, ward die Galerie vermehrt. Unter Landgraf Wilhelm IX. trafen, bei der französischen Besetzung von Land und Hauptstadt, welche der Schlacht von Jena folgte, harte Verluste die Galerie. General La Grange sandte achtundvierzig der vorzüglichsten Bilder nach Paris; das nächste Jahr kam Denon, der Generaldirektor der kaiserlichen Museen, und entführte noch 299 Gemälde. Die Mehrzahl derselben kam in das Museum des Louvre, eine kleine Sammlung aber von köstlichen Meisterwerken in die Wohnung der Kaiserin Josephine zu Malmaison. Diese blieben für Kassel dauernd verloren, denn beim Sturz Napoleons wurden sie vom Kaiser Alexander von Rußland gekauft und schmücken jetzt die Galerie der Eremitage. Die Mehrzahl der übrigen Bilder kam nach 1815 zurück.

Die erste Lieferung des Schauer'schen Werkes enthält 10 Blatt und beginnt mit einer Photographie des Gemäldes, das als „Holbein's Familienbild“ im Katalog gilt. Daß es des Künstlers Familienbild sei, legt der Text als irrthümlich dar, die Angabe des Meisters aber läßt er bestehen. Auch hierin wäre eine Berichtigung am Platze gewesen. Der künstlerische Charakter des Gemäldes hat mit Holbein absolut keine Aehnlichkeit. Schon die sehr schwarzen Schatten sprechen mit Bestimmtheit dagegen. Die Auffassung ist eine derb realistische, der das feinere geistige Element, wie es bei Holbein stets aus den Gesichtern redet, fehlt, und die deshalb oft an das Unschöne streift. Offenbar ist das Bild das Werk eines tüchtigen niederländischen Meisters; einen bestimmten Namen anzugeben, bin ich freilich nicht im Stande. Bei den älteren deutschen und niederländischen Gemälden sind überhaupt die Bezeichnungen des Katalogs mit Vorsicht aufzunehmen, während sie bei den Bildern späterer Zeit, die ja nicht lange nach ihrer Entstehung gesammelt wurden, meist wohlbegründet sind.

Es folgen die büßende Magdalena von Rubens, ein großes, prachtvolles Bild, auch durch einen Stich von Vorsterman bekannt, dann ein Hauptbild des echt holländischen Porträtmalers Frans Hals, der in Kassel überhaupt glänzend vertreten ist, zwei singende Knaben. Rembrandt ist wohl noch immer der Hauptmeister der Sammlung, mögen auch gerade von ihm manche Perlen nach St. Petersburg gewandert sein. Aber der Maler des Helldunkels bereitet der Photographie die größten Schwierigkeiten. Desto mehr können wir uns über das Bild der blonden jungen Dame im Federhut freuen, das

auch in photographischer Hinsicht trefflich wiedergegeben ist. Das Schauer'sche Institut hat in der Wiedergabe der Oelgemälde einen guten Erfolg gehabt. Von allen Photographien der ersten Lieferung ist wohl nur die nach Hondekoeter's „weißem Pfau" nicht deutlich genug. Von Hendrik van Steenwyck d. J. finden wir das Innere einer großen fünfschiffigen Kirche, die uns aber nicht, wie der Galeriekatalog und der Albumtext sagen, eine Genter Kirche, sondern der Dom von Antwerpen zu sein scheint. Von italienischen Bildern werden die Cleopatra von Tizian, die sterbende Sophonisbe von Guido Reni und eine Venus von Trevisani mitgetheilt. Dies letzte Blatt wäre vielleicht besser durch ein anderes ersetzt worden; bei Vervielfältigung der zahlreichen spätitalienischen Bilder der Kasseler Sammlung ist sorgfältige Auswahl zu empfehlen. Dagegen ist die schmerzensreiche Mutter von Ribera sicher das beste spanische Bild der Galerie.

A. W.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

Englische Kunstschulen. Die Entwickelung des englischen Kunstschulwesens ist eine ungeheure, namentlich sind die dortigen Kunstschulen seit dem Jahre 1852 in fortwährender Zunahme begriffen. Schlägt man die städtische Bevölkerung des Vereinigten Königreiches auf 14,500,000 Menschen an, so ist die Hälfte derselben, nämlich eine Bevölkerung von 7,747,000 Menschen, mit Kunstschulen versorgt. Bis zum Jahre 1851 waren in den einzelnen Städten beinahe ausschließlich vom Staate unterhaltene Musterzeichenschulen begründet, jedoch später wurden dieselben insofern reformirt, als der Staat nur noch einen Beitrag leistet, die Einrichtung der Schule selbst aber der Selbstthätigkeit der Bevölkerung überläßt. Die folgenden Daten gewähren einen interessanten Einblick in die Entwickelung der englischen Kunstschulen. Während im Jahre 1851 in den Kunstschulen die Zahl der Schüler 3296 betrug und ein Schüler dem Staate im Durchschnitt 20 Thlr. 20 Sgr. kostete, belief sich in den Jahren 1859 und 1863 die Zahl der Schüler auf 67,282, beziehungsweise 87,389, mit dem Kostenpreise von 3 Thlr. 10 Sgr., beziehungsweise 2 Thlr. 20 Sgr. per Schüler. Es resultirt daher eine Vermehrung der Schülerzahl um das 29fache, hingegen eine Kostenabnahme per Schüler um das Zehnfache. In der Zeit vom Jahre 1842 bis 1864 wurden in 101 Städten Kunstschulen errichtet, worin eine Gesammtzahl von 89,775 Schülern Unterricht fand. Es wurden zuerkannt: 1179 Lokal-Medaillen und 92 National-Medaillen.

Im steiermärkischen Kunstindustrievereine zu Gratz, einem Filiale des österreichischen Museums, werden im Laufe dieses Winters mehrere Vorlesungen abgehalten und zwar von Prof. Wastler über Ornamentik für Gewerbtreibende, Prof. Horky über Bauhandwerke, Prof. v. Gabriely über die Verwendung des Eisens in der Industrie, Prof. Dr. v. Karajan über antike Thongefäße, Prof. Dr. Schwarz über edle Metalle. Sämmtliche Vorlesungen sind unentgeltlich: auch Nichtmitglieder des Vereins haben Zutritt. Den Winter über werden regelmäßig kleinere Ausstellungen veranstaltet.

+ **Die zur Gründung eines deutschen Kunst- und Gewerbemuseums** kürzlich in Berlin abgehaltene Versammlung hat nach einer langathmigen und ungeschickten Debatte nur zur Gründung eines bereits sehr zahlreichen Vereines, der die Angelegenheit zu betreiben haben wird, und zur Niedersetzung eines Ausschusses geführt, der die Statuten und einen Finanzplan entwerfen soll. Weitere Schritte hat dieser bis zur Stunde noch nicht veranlaßt. Zur großen Genugthuung mußte der Versammlung die Mittheilung gereichen, die der Herr Handelsminister durch den Vorsitzenden, den Abgeordneten Herrn von Hennig, ihr machen ließ, daß er, durchdrungen von der Wichtigkeit und Nothwendigkeit der beregten Angelegenheit, an derselben ein lebhaftes Interesse nehme.

* **Die Lehranstalt der H. H. Stegmann und Jaede in Weimar** (Vgl. Kunstchronik: 1866. 1. Jahrgg. S. 163) schließt sich den in letzter Zeit immer zahlreicher werdenden Instituten an, deren Streben dahin geht, die Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes der Vergangenheit unmittelbar für die Praxis der Gegenwart fruchtbringend zu machen. Dieselbe ist einerseits mit einer wechselnden Ausstellung von architektonischen und kunstgewerblichen Mustern alter und neuer Zeit, andererseits mit Ateliers in Verbindung gebracht, in welchen an den in Ausführung begriffenen Gegenständen selbst der Unterricht vorgenommen wird. Außerdem finden in den Abendstunden auch zusammenhängende Vorträge statt, welche bestimmt sind, die praktischen Lehren durch systematische und historische Erörterungen zu ergänzen und überhaupt für die allgemeine Kunstbildung der Theilnehmer förderlich zu sein. Wir wünschen dem trefflichen Unternehmen den besten Erfolg.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ueber A. Bauer's „Ueberbringung der Leiche Otto's III." (vgl. Kunstchronik. 1866. 1. Jahrg. S. 133) kommt uns auch aus Karlsruhe, wo das Bild jüngst zur Ausstellung gelangte, ein Votum zu, welches wir zur Ergänzung des früheren hier mittheilen. Es lautet: „Ohne uns auf die Wahl des Stoffes, ob er mehr oder minder zur Darstellung geeignet sei, näher einzulassen, wollen wir in Bezug auf das Bild selbst nur bemerken, daß uns die aufgedeckte Leiche, während in nächster Nähe der Kampf entbrannt ist und sogar Pfeile das Kissen derselben durchbohren, den Eindruck einer gewissen Unwahrscheinlichkeit aufdrängte. Es hat etwas Mißliches, wenn in dem Hauptmotiv selbst, besonders bei einem größeren historischen Gemälde, der Hergang der Geschichte sich nicht recht begründen läßt, es verliert dadurch sicher an überzeugender Wirkung. Wohl läßt sich bei dem in Rede stehenden Bilde annehmen, und es scheint, daß der Künstler dies auch so motiviren wollte, daß einer der Bischöfe, die die Leiche begleiteten, dieselbe etwa segnen wollte, dabei durch einen Ueberfall gestört wurde und der Zug sich eiligst wieder in Bewegung setzte. Aber auch dies will nicht recht Stich halten, denn es ist bekannt, daß beträchtliche Reste deutscher Heerhaufen den Zug begleiteten, somit die Leiche selbst wohl sicher genügenden Schutz hatte. Auch fanden die Angriffe gegen dieselbe nur in Italien bis Verona statt, von wo ab sie unbehelligt blieb, demnach auch bei dem Uebergang über die Alpen, oder überhaupt auf deutschem Boden wohl nicht mehr angegriffen werden konnte. Die Lokalität des Bildes aber führt uns nicht eine italienische, sondern eine schon nördlichere Felsen- und Tannenwaldnatur vor. Die Komposition des Bildes ist übrigens in Linienzug und Form sehr lebendig und dasselbe besitzt in den einzelnen Theilen eine Menge schöner Motive Der zu Pferde sitzende Bischof legt die Hand auf die gefalteten Hände des jungen todten Kaisers, während hinter der Bahre eine kräftige Gestalt mit dem riesigen Banner die Leiche gegen die Geschosse der aus dem Versteck hervorbrechenden Feinde zu schützen sucht. Die vorzüglich charakterisirten Träger gehen in eiligster Hast, der eine, ein Mönch, blickt mit Todtesverachtung, ohne sich um die gefährliche Situation zu bekümmern, nur vor sich hin, während die andern theils mit gezücktem Schwert ihre Schritte weiter lenken; hinter der Leiche tobt wilder Kampf, bei dessen Darstellung der Künstler eine reiche Phantasie bekundete. Die Ausführung des Bildes kann eine solide und tüchtige genannt werden, obwohl zwar in Bezug auf die Farbe und Vertheilung der Massen und Kontraste eine ruhigere und wirkungsvollere Disposition hätte getroffen werden sollen. Die Licht- und Schattenmassen sind etwas zertheilt, so daß die Totalwirkung darunter leidet.

Im Ganzen genommen haben wir es hier mit einer immerhin erfreulichen, wenn auch nicht sonderlich bedeutenden Erscheinung zu thun."

∞ **A. Baur in Düsseldorf** hat zu seinem „Jüngsten Gerichte", welches Bild bekanntlich für den Schwurgerichtssaal zu Elberfeld bestimmt ist, den Karton vollendet.

Semper's Festtheater. In den akademischen Kreisen von Zürich, schreibt die N. Z. Z., und unter den Zöglingen der Bauschule des Polytechnikums erregt gegenwärtig das schöne Modell eine wahre Begeisterung, welches nach den Zeichnungen Semper's und unter seiner Aufsicht angefertigt worden ist. Es stellt das vom König von Bayern projektirte Festtheater nebst der zu demselben führenden Isarbrücke dar, — ein Werk zum Theil ganz neuer Anordnung, so daß z. B. die Musiker im Orchester vom Publikum nicht gesehen

werden, und daß das Licht auf die Schauspieler von oben fällt. Es ist ein prachtvoller Bau im edelsten Renaissance-Stil, wie man ihn an Semper's übrigen Werken kennt, nur reicher im Detail und großartiger im Plan. Um das eigentliche Bühnenhaus, das die übrigen Theile an Höhe beherrscht, legen sich vier architektonische Massen: vorn die Sitze der Zuschauer mit der königlichen Loge, welche Sitze, ein Halb-Amphitheater bildend, nach Außen als prächtiges Halbrund vortreten, dessen Mitte vom Haupteingang durchschnitten wird. Rechts und links vom Bühnenhaus liegen sodann zwei langgestreckte Flügelgebäude, welche für Koncert- und andere Säle bestimmt sind, während sie zugleich zwei weitere Ein- und Ausgänge darbieten. Die Rückseite des Bühnenhauses ist rechtseitig, fast in Quadratform, abgeschlossen, und hier liegen die Ankleidezimmer, ein Saal für das Malen von Dekorationen und Räume für Aufbewahrung des Theater-Materials. So konstruirt sich von Außen aus der Halbrotunde, zwei langen Rechtecken und einem dem Quadrat sich nähernden Körper ein prachtvolles Ganzes vom schönsten Reichthum der Grundformen, welches aber durch die Gleichheit der Dekoration, bestehend aus Halbsäulen zwischen Rustika-Mauerwerk, wieder in eine großartige Einheit zusammengefaßt wird. Dermalen ist das Werk dem Publikum nicht zugänglich, da noch die letzte Hand daran zu legen ist. Wenn dieses geschehen, wird das Modell photographirt und alsdann auf einige Tage öffentlich ausgestellt werden, ehe es an seinen Bestimmungsort München abgeht.

* **Für den Bau des böhmischen Nationaltheaters in Prag** war ein Konkurs ausgeschrieben und die eingelaufenen Pläne der Architekten Ullmann, J. Niklas, J. Zitek und von einem Ungenannten waren unlängst in Prag ausgestellt. Ein uns eingesandter Bericht von sachkundiger Hand, welchen wir des großen Stoffandrangs wegen leider nicht ausführlich mittheilen können, schildert den Charakter dieser Konkurrenz-Ausstellung als einen im Ganzen nicht unerfreulichen und hebt namentlich den preisgekrönten Entwurf des Architekten J. Zitek, bekanntlich Erbauers des neuen Museums in Weimar und jetzigen Professors am Prager Polytechnikum, als eine schöne und würdige Leistung der modernen Baukunst hervor. Im Renaissancestil gedacht, stellt sich das Werk als ein ebenso reich gegliedertes wie durch Massenwirkung imposantes dar. Die Wandflächen sind ringsum durch Pilaster getheilt; an der Hauptfaçade springt eine in fünf Bogenwölbungen sich öffnende Loggia vor, zu deren beiden Seiten Treppenthürme, mit Bronzegruppen bekrönt, emporsteigen. Auch sonst bietet sich Raum für plastischen und anderen Schmuck. Mit der Ausführung des einstimmig angenommenen Projektes wird, wie man hofft, in kürzester Frist begonnen werden.

Die Stadt Meadville in Pensylvanien, eine der wenigen Städte der Vereinigten Staaten, welche der Kunstpflege eine besondere Aufmerksamkeit schenken, verdankt den Bemühungen des Professors G. F. Comfort, Lehrers der Aesthetik und Kunstwissenschaft am Alleghany College daselbst die stetige Bereicherung ihres Museums. Dasselbe nimmt eine der ersten Stellen unter den Sammlungen der nordamerikanischen Union ein und ist kürzlich durch eine reiche Sendung von Gipsabgüssen, ein Geschenk des Berliner Museums, ansehnlich vermehrt worden. — Vor Kurzem ist auch daselbst die Errichtung eines Denkmals für die im jüngsten Revolutionskriege gefallenen Krieger beschlossen worden. Die Ausführung des fünfundzwanzig Fuß hohen Monuments, die allegorische Gestalt Amerika's auf einem mit Emblemen verzierten Piedestal darstellend, wird wahrscheinlich nach einem Entwurf des Prof. Comfort stattfinden. Die Kosten sind von Letzterem auf etwa 9000 bis 10,000 Dollars veranschlagt, falls der Guß der Bronzestatue in Deutschland ausgeführt würde, während die Herstellung in Amerika, welche die Kommission befürwortet, auf etwa 20,000 Dollars zu stehen kommen würde.

Schnorr von Karolsfeld ist von dem Dekanate der St. Paulskirche in London mit Entwürfen zu Fenstermalereien für die genannte Kirche beauftragt worden. Letztere entbehrte bis jetzt außer ihren plastischen Monumenten jedes künstlerischen Schmuckes. Das größte der sieben Fenster enthält nach dem Schnorr'schen Entwurf in seinem oberen Theile: Pauli Bekehrung, eine Darstellung, in der Großheit und Bewegtheit, voll jener Kraft und jenes dramatischen Lebens, welches von jeher die Darstellungsweise des Meisters ausgezeichnet hat. Unterhalb dieser Darstellung befindet sich ein kleineres, dreigetheiltes Bild, dessen größerer mittlerer Theil den Besuch des Ananias bei Paulus zeigt, während auf den beiden Seitentheilen die Gestalten der Stifter des Fensters, die des Herrn Thomas Brown und seiner Gattin, in knieender Stellung angebracht sind. Trefflich stimmt der umrahmende architektonische Theil der Malerei mit den figürlichen Darstellungen zusammen. Dieses Fenster ist vor Kurzem in der Münchener Anstalt für Glasmalerei ausgeführt worden; leider aber ist diese Ausführung, wie wir aus bester Quelle wissen, sehr handwerksmäßig und keineswegs im Geiste des Entwurfs ausgefallen.

Deutsche Kunstvereins-Ausstellungen für 1867.

Norddeutscher Gesammt-Kunstverein. Eröffnung in Bremen am 1. März, Dauer bis Ende März. Es folgen: Hamburg vom 12. April bis 6. Juni; Lübeck vom 22. Juni bis 20. Juli; Rostock vom 3. August bis Ende August; Stralsund vom 14. September bis 26 Oktober.

Ostdeutscher Vereins-Cyklus. Die Eröffnung fand in Danzig am 15. December 1866 statt. Es folgen: Königsberg am 2. Februar 1867; Stettin und Elbing am 22. März; Breslau am 1. Mai; Görlitz vom 30. Juni bis Anfang August.

Westlicher Vereins-Cyklus. Eröffnung in Hannover am 16. Februar. Es folgen: Magdeburg am 2. April; Halberstadt am 10. Mai; Halle am 10. Juni; Dessau am 10. Juli; Kassel am 2. September; Merseburg am 10. Oktober.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Luzi, Lodov. Il Duomo di Orvieto descritto ed illustrato. Turin, Löscher. 1 1/4 Thlr.

Carducho, Vincente. Dialogos de la Pintura su defensa, origen, esencia, definicion, modes y diferencias. Segunda edicion. Dirigela D. G. Cruzada Villaamil. Madrid, Administracion de El arte en Espana. 1866.

Pacheco, Francisco. Arte de la Pintura su antigüedad y grandezas. Segunda edicion. Dirigela D. G. Cruzada Villaamil. Madrid. Ebenda. 1866.

Pfnor, R. Architecture, décoration et ameublement, époque Louis XVI, dessinés et gravés d'après des motifs choisis dans les palais impériaux. gr. fol. Paris, Morel & Co. 25 Lieferungen à 5 Frs.

Revoil, H., Architecture romane du midi de la France dessinée, mesurée et décrite. fol. Paris, Morel & Co. Erscheint in 50 bis 60 Lieferungen à 4 Frs.

Taine, H., Philosophie de l'art en Italie. Paris. G. Baillière. 2 1/2 Frs.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Leonardo da Vinci, Das Abendmahl des Herrn. Christus und die 12 Apostel. Nach den Originalbildern gezeichnet von F. Nießen. 11 Blatt Photogr. 16. München, Bruckmann. 3 Thlr.

Frauen-Liebe und Leben. Lieder und Blumen von M. H. Farbendruck. Königsberg, Hübner & Matz. 11 1/3 Thlr.

Das Marmorbad zu Kassel. 12 Photographien mit erklärendem Text. geb. Kassel, Kery. 6 Thlr.

Zeitschriften.

Archiv für die zeichnenden Künste. 1866. Heft III. und IV.

R. Schöne, Jakob Asmus Carstens. — R. Bergau, Aelteste Sammlung von Danziger Ansichten. — J. Dielitz, Jobst Amman betreffend. — A. Andresen, Alb. Christ. Reindel. — G. Parthey, Neue Nachträge zu Wenzel Hollar. — L. Thies, Berichtigung zu Passavant's Peintre-graveur Tome V. — G. Th. Fechner, Die historischen Quellen und Verhandlungen über die Holbein'sche Madonna. — R. Weigel, Ein Madonnenkopf von Correggio. Mit Facsimile von H. Petersen.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 15.

Die Errichtung einer Kunstgewerbeschule. — Die Terracottabüsten des österr. Museums. — Pariser Weltaustellung II. — Das Museum für Kunst und Industrie zu Lyon.

Christliches Kunstblatt. 1866. Nr. 12.
Bildniß Melanchthon's von Gust. König. — Stil oder Natur in der kirchlichen Ornamentik. — Vom Oelberg des Klosters Adelberg. (Mit Abbild.)

Mittheilungen der k. k. österr. Central-Commission 1866 Semptember. Oktober.
J. E. Födisch, Heidnische Todtenfelder im Saazer Kreise in Böhmen. (Mit Abb.) — H. Riewel, Die Piaristenkirche zu Krems in Niederösterreich. (Mit Abb.) — Kleinere Beiträge, Besprechungen.

Journal des Beaux-arts. 1866. Nr. 24.
Van der Meer de Delft. — Les membres de l'ancienne Gilde de St Luc à la Haye.

Gazette des Beaux-arts. 1866. December.
Ch. Blanc, Grammaire des arts du dessin. Gravure. (3. et dernier article). (Mit Abb.) — P. de Saint-Victor, La Venus de Milo. — W. Bürger, Van der Meer de Delft. (3. et dernier article). (Mit Abbild.). — Un nouveau recueil de costumes historiques. —

Chronique des Arts. Nr. 161. 162.
Gavarni. — Le Musée de Nancy. — Exposition de Beaux-arts à Lille. — Necrologie (Roller). — Ventes etc.

The Art-Journal. 1867. Jannar.
Ed. Cutts, The Knights of the middle-ages (Mit Abbild.) — A. Claudet, Production of natural colours by photography. — Richard Golding. — Modern painters of Belgium XI. Guillaume Koller. — C. Boutell, The national memorial of the late Prince Consort, Hyde Park. — The universal exhibition, 1867. — Basrelief of the Nelson column. — Ansted, Sculptors quarries. — The church of St. Peter, Monkwearmouth. — A Fountain for Dudley. — Bearington-Atkinson, Gothic Furniture. — Obituary (Gavarni). —
Beigegeben drei Stahlstiche nach Gemälden von C. R. Leslie und J. Philipp und einem Relief von J. Edwards.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Karfunkel's Centralausstellung.** Oskar Begas: Auf der Treibjagd; märkische Waldlandschaft. — Eduard Ender: Ein neues Bildchen von van Ostade; im Miniaturen-Kabinet. — Olof Winkler: Partie von Braunenburg, im oberbairischen Innthal. — T. von Eckenbrecher: Partie aus dem Rosenhainer Thale in Meiningen. — Karl Bauerle: Mädchen aus dem Schwarzwalde. — Leopold Loeffler: Das Geschenk. — G. Biermann: Motiv auf Capri. — Aloys Schöne: Nagelschmiede aus Steyermark; Zigeunerlager im Winter. — G. Busse: Constantine; Die Ruinen aus den Bädern von Cicero's Villa Formiana bei Molo di Gaeta. — Heinr. Höfer: Dorfpartie aus dem bairischen Gebirge (Winter). — E. Gleim: Partie am Ammersee; Waldlandschaft; Motiv aus der Gegend von Braunenburg, Oberbaiern. — August Geist: Abend am Main; Morgen am Starenbergersee. — Karl Rundt: Sonntagmorgen am St. Markus-Platz zu Venedig. — Gustav Gaul: Mädchen mit einer Rose, auf der ein Schmetterling sitzt. — J. Gruson, Th. Petter: Blumenstücke. — Elisabeth Habelt: Vier Sinnsprüche mit Blumeneinfassungen, Aquarell. — Ernst Goldfriedrich: Lesendes Mädchen, Kreidezeichnung nach M. Müller. — Alexander Gilli: Eine kleine weibliche Figur in Marmor mit Postament von Giallo Antico.

II. **Lepke's Gemäldehandlung.** B. Vautier: Begegnung des Dorfpfarrers mit einem betrunkenen Bauern. — C. Becker: Lebensgroße weibliche Halbfigur in venetianischer Tracht. — O. Erdmann: Die vertrauliche Mittheilung. — W. Amberg: In der Buchen-Allee. — A. Borckmann: Eine junge Dame sieht zwei am Fenster sich schnäbelnden Tauben zu.

III. **Lokal des Kunstvereins.** v. Kamecke: Wirthshaus auf dem Chapeau bei Chamouny. — A. Dreßler: Kleine Landschaft. — A. von Rentzell: Im Stalle. — Max Michael: Briefschreiberin. — Oskar Wisnieski: Der Spazierritt. — Dolf Dreßler: Motiv aus dem Fürstensteiner Grunde. — Karl Hoff: Auf alter Wahlstatt. — Alfred Chavannes: Am Genfer See. — Ed. Pape: Waldlandschaft im Gebirge. — H. Werner: Weihnachtsmorgen. — L. Irmer: Dessauische Landschaft. — Paul Gräb: Ansicht der Kirche St. Fosca auf Torcello bei Venedig. — Ch. Hoguet: Küste bei Yport in der Normandie. — (Sämmtlich zur Verloosung angekauft.) — Ed. Pape: Dessauer Landschaft. — A. Siegert: Der erste Unterricht. — Ferd. Knab: Ein römisches Grabdenkmal. — A. Kaselowsky: Italienisches Genrebild (die Vesper). — Th. Weber: Seineufer; Motiv aus der Bretagne. — C. Teschendorff: Eine Nonne. — Gust. Richter: Waldlandschaft. — E. Hallatz: Aufsteigendes Gewitter. — J. Erbe: Winterlandschaft. — Lincke: Der Tempel des Kastor und Pollux bei Agrigent (Girgenti). — Jean Lulvès: Ein Edelmann aus dem 16. Jahrh. — E. Ockel: Kühe auf der Weide. — F. Sommer: Waldlichtung bei Sonnenuntergang; Olevano im Sabinergebirge. — Herm. Schweder: Heimkehr der Truppen (Aquarelle). — L. Güterbock: Landschaft mit Staffage. — Louise Geerdt: Motiv aus Thüringen. — R. Jonas: Märkische Landschaft; Bairisches Gebirge bei Braunenburg. — Ed. Hildebrandt: Märkische Landschaft. — G. Pflugradt: Ehemaliges Observatorium und Brücke in Rostock. — Anna Schleh: Gretchen vor der Madonna. — Büchner: Fruchtstück. — Conrad: Ein Cellospieler. — O. Preß: Sturzbach auf der Jungfrau. — C. Delius: Landschaft. — Eine Anzahl von Kopien nach Raffael und anderen Meistern, aus dem Nachlasse des Professor Lengerich. — Gustav Seidel: Weibliches Porträt im Maskenkostüm, Zeichnung nach Gustav Richter, zum Stich bestimmt.

IV. **Akademie der Künste.** Ausstellung von Transparentgemälden, mit Gesangbegleitung des königl. Domchores, veranstaltet von dem Verein Berliner Künstler zur Unterstützung seiner hülfsbedürftigen Mitglieder und deren Hinterbliebenen, zum Besten seines Fonds. C. Koch und H. Scherenberg: Die Verkündigung bei den Hirten. — O. Becker: Die Anbetung der Könige. — H. Eschke und L. Burger: Die Flucht nach Aegypten. — G. Biermann: Nach der Versuchung. — Aug. von Heyden: Christus bei Maria und Martha. — H. von Blomberg: Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** Aquarelle italienischer Städteansichten von Rudolf Alt. — Kirchenparamente von Giani in Wien. — Porträtbüste Meyerbeer's für das neue Wiener Opernhaus von Silbernagel. — Photographien nach Glasgemälden, entworfen von Professor Klein in Wien. — Altnordische Schnitzarbeiten aus Wallroßbein. — Slavonisches Thongeschirr. — Eine römische Marmorbüste. — Modell einer antiken Terracotta. — Zeichnungen zu Glasgefäßen und Glaslüstern, für Herrn J. Lobmeyr in Wien entworfen von Ringlake. — Die Kanzel in S. Croce in Florenz, in halber Originalgröße aufgenommen und gezeichnet von Valentin Teirich. — Photographien der Konkursprojekte für das Denkmal König Max II. von Baiern. — Moderne französische Bucheinbände.

II. **Oesterreichischer Kunstverein.** Sigmund l'Allemand jun.: Gefecht bei Oeversee (6. Febr. 1864). — Ad. Waagen (München): Italienische Landschaft. — L. Ferrari (Venedig): Marmorbüste Dante's und Raffael's. — L. Schnorr: Der barmherzige Samariter; Auffindung des Kreuzes durch die h. Helena (Aquarell); Porträts eines schwäbischen Knaben und Mädchens (Handzeichnungen). — Originalhandzeichnungen von Goethe, Motive aus Karlsbad, Eigenthum des Grafen Heinrich O'Donnell. — C. Goebel: Aquaralle. — Adele Schuster: Gebirgs-Waldblumen. — Ed. Lichtenfels (Brunn am Gebirge): Winterlandschaft; Flußufer. — L. Loeffler: Hofmeisters Leiden. — Fr. Friedländer: Die Liebeserklärung; Interieur. — Fr. Sommer (Düsseldorf): Norddeutsche Landschaft mit Kühen". — J. Lauer: Stillleben. — B. Nordenberg (Düsseldorf): Gestörte Andachtstunde. — Fr. Schilcher: Studienkopf. — A. Nordgren (Düsseldorf): Hochgebirge im schwedischen Lapplande. — K. G. Rodde (Danzig): Auf der Höhe. — H. Thoma (Basel): Genrebild aus dem Schwarzwalde. — L. Böscher (München): Landschaft. — G. Ranzoni: Karstlandschaft. — Ed. Ender: Hogarth's Zeichnungen; Männliches Porträt. — Franz Schams: Die versäumte Predigt. — A. Piepenhagen (Prag): Moorgegend nach einem Gewitter. — J. Selleny: Die vulkanische Insel S. Paul; Australischer Wald; Die Tempel von Mahamalaipur; (Kartons) Aquarell-Kopien nach Rottmann's Gemälden im Hofgarten und im griechischen Saal der neuen Pinakothek zu München. — L. Halauska: Mondnacht am Rhein. — A. Hansch: Die Jungfrau in der Schweiz; Der Klostergarten. — H. Steinfurth (Hamburg): Tartarus; Bleistiftzeichnungen zur Prometheia des Aeschylus. — Aug. Schäffer: Landschaften. — J. Brunner: Aquarell. — Al. Kaiser: Aquarell nach J. P. Loutherbourg. — Fr.

Heimerdinger (Hamburg): Trau ihm nicht! — K. Schweninger: Abendlandschaft. — Val. Ruths (Hamburg): Strandgegend an der Ostsee. — Ad. Schäffer (Pest): Blumen und Früchte. — P. T. Peters (Stuttgart): Partie in der schwäbischen Alp. — H. Otto: Fischmarkt in Rom. — Alfr. Frh. v. Erggelet: Hunde. — G. Seelos: Partie bei Meran. — Modell und Pläne zu der Kathedrale von Diakovar, von K. Roesner, Ersteres von J. Pokorny. — G. Koch's Lithographien von Genelli's Wüstling. — Prämienblätter von Chr. Mayer und G. Seelos.

III. **Kunsthandlung von P. Kaeser.** Alfr. de Dreux: Arabisches Pferd. — L. Löffler: Die überraschten Schulknaben. — Schmitson: Römische Thiertreiber. — Brunner: See in Steiermark. — F. G. Waldmüller: Arme Kinder. — Baron: Siesta. — Compte-Calix: Ave ma soeur. — Photographien nach modernen Meistern u. A. Gérome's Cäsar und Cleopatra.

Münchener Ausstellungs-Kalender.

Kunstverein. K. Naumann: Ein alter Pechvogel. — W. Lamprecht: Gäste im Klosterkeller. — A. Wagner: Ein Husar rettet einen Knaben. — H. Schaumann: Der letzte Freund. — A. Müller: Der Landarzt. — Bronislav v. Abramowicz: Ludwig II. — Wagner-Deines: Holländische Marine. — B. Fries: Bei Heidelberg. — L. Meixner: Sonnenuntergang. — E. Metz: Am Vierwaldstätter See. — R. Pöppel: Partie von der Ramsau. — L. Voltz: 1. Ein verhoffender Rehbock; 2. Eine verendete Gemse. — J. Schiffmann: Abend am Vierwaldstätter See. — Anna Peters (Stuttgart): Vorbereitung zum Feste. — Chr. Mali: Partie von Hallstadt. — W. Wex: Partie an der Isar. — H. Bürkel: Winterlandschaft. — A. Stademann: Zwei Winterlandschaften. — L. Mecklenburg: Klostergang in Verona. — H. Marr: Hühner und Enten. — J. Correggio: Früchtestück. — R. Braun (Stuttgart): Mühle im Schwarzwald. — **Plastik.** J. Halbig: Eine Büste. — Roth: Weibliche Büste.

Düsseldorfer Ausstellungs-Kalender.

I. **Schulte's permanente Ausstellung. Landschaften.** A. Achenbach: Am Strande. — A. Achenbach: Porta Venere. — Aug. Becker: An der Bergstraße bei Darmstadt. — H. Deiters: Holländischer Kanal und Motiv aus Westphalen. — H. Herzog: Norwegischer Fjord. — E. W. Lindlar: Schweizerlandschaft. — W. Nabert: Schweizerlandschaft. — J. Ruinart: Neapel mit St. Elmo. — Th. v. Eckenbrecher: Motiv am Bosporus. — J. Büttler: Schweizerlandschaft. — H. Lot: Weide mit Vieh. — **Genrebilder.** B. Nordenberg: Der Besuch beim Pfarrer. — W. Ulffers: Nach der Mahlzeit. — Frl. E. Friedrichsen: Mädchen am Fenster. — M. Pläschke: Zum Frühstück. — C. Porttmann: Vor der Fischerhütte. — Rich. Sohn: Der Antiquar. — O. Lasch: Der Geburtstag des alten Lehrers. — J. Ruinart: Italienischer Knabe. — J. G. Meyer von Bremen: Die Wöchnerin. — **Thierstücke.** C. Kröner. — C. Deiker. — **Porträts.** C. Roeting. — O. Rethel. — Frau Wiegmann.

II. **Bismeyer & Krauß' permanente Ausstellung. Landschaften.** A. Löffler (Frankfurt). — Prof. Brandes (Braunschweig): Im Harz. — C. Schönfeld: Von der Sieg. — Frl. André. — F. Hendricks († in Arnheim). — C. Ludwig (München): Im Sommer. — H. Steinicke: Italien. — **Genrebilder.** A. Kindler: Hausandacht. — L. Toussaint: Ein Irrthum. — O. Cornill (Frankfurt): Tetzel's Ablaß. — L. Hampel: Studien. — Wischebrink: Die neue Volksmelodie. — **Porträt.** A. v. Werner (Karlsruhe). — **Thierstück.** C. Kröner: Ausbrechende Hirsche am Abend. — **Stillleben.** Frl. Fahne. — **Aquarelle.** Lavezzari (St. Petersburg). — Eine Madonna in Holz geschnitten von J. Reiß.

Inserate.

Das III. Heft der Zeitschrift nebst Kunstchronik Nr. 5 erscheint am 8. Februar.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

25. Januar.

Nr. 5.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1867.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: **L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien**: **P. Kaeser, Gerold & Co.**; in **München**: **E. A. Fleischmann.**

Die Aufgabe der Kunstgeschichte.

Ueber diesen Gegenstand hielt Professor Wilhelm Lübke unlängst bei der öffentlichen Preisvertheilung im Stuttgarter Polytechnikum eine Rede, welcher wir im Interesse der Leser einige Stellen entnehmen zu sollen glauben, weil dieselben nicht nur die Mission der Kunstwissenschaft, sondern auch die Kunst selbst, namentlich die Stellung derselben im Leben der Gegenwart mit warmer Beredtsamkeit und im edelsten Sinne schildern.

Auf die Anfänge der kunstgeschichtlichen Studien zurückblickend, führte Lübke zunächst den enormen Zuwachs an stofflichem Inhalt vor, welchen die Kunstgeschichte seit Winckelmann durch die allmälige Vereinigung der klassischen mit der mittelalterlichen und modernen Kunstforschung und die Ausbreitung über alle Länder des Erdkreises erhalten hat. „So mit reichem Inhalt gefüllt, fuhr der Redner fort, hat die Kunstgeschichte bereits begonnen, auf die benachbarten wissenschaftlichen Disciplinen, auf die Kunstübung, die Industrie, auf die Volksbildung und das ganze Leben des Volkes Einfluß zu gewinnen; sie ist berufen, auf Erkenntniß, Empfindung, Gesinnung einzuwirken. — Auf dem Gebiete der Erkenntniß ist es vor Allem die Aesthetik, welche der Kunstgeschichte einen wesentlichen Theil ihrer Entwicklung verdankt; kaum weniger die Geschichtsforschung: was wüßten wir von Zeiten und Ländern, von welchen uns sonst keine schriftliche Kunde vorliegt, z. B. von Aegypten und Ninive, hätten nicht die erforschten Kunstdenkmale derselben ihre Geschichte und Lebensanschauung uns erschlossen? Aber auch neben den literarischen Erzeugnissen eines Volkes behalten seine Kunstdenkmale ihre hohe Bedeutung; so bliebe, um der griechischen Geschichte nicht zu gedenken, die Geschichte Italiens im 15. und 16. Jahrhundert völlig unverstanden ohne das helle Licht, welches die Geschichte der Kunst über dieselbe verbreitet hat. — Diese Resultate der Erkenntniß gehen nun nirgends so wie auf diesem Gebiete unmittelbar in die reinsten Lebenssäfte des sittlichen Daseins, in die Sphäre der Empfindung über. Die Kunstgeschichte lehrt das Schöne als ein zeitlich Gewordenes, vielfach Bedingtes und doch als ein Ewiges, Bedingungsloses begreifen. Nur aus dieser Auffassung heraus vermag das Schöne seinen segensreichen Einfluß auf die Gemüther zu üben. Eine Läuterung, Veredlung, Erhöhung des Gemüthslebens geht daraus hervor. Nicht als ob die Kunst etwa Moral predigen sollte oder wollte; sie thut in ihrer Absichtslosigkeit ein Höheres: sie erfüllt die Seele mit jenen Klängen der Harmonie, in welchen sie am stärksten und tiefsten die erhabene Einheit des Weltganzen ahnt. Sie mildert die Sitte, schmelzt hinweg die Rauhheit und Härte der in egoistischen Lebenszwecken gebundenen Menschheit; sie wirkt im Gemüth jene hohe Uebereinstimmung des Sinnlichen und Sittlichen, welche die Griechen unter dem schönen Worte Ethos begriffen. Denn das sinnliche Schöne in der Kunst ist stets Symbol des geistig Edlen, des sittlich Reinen. Daher ist die Kunstgeschichte ein wichtigstes, bis jetzt noch zu wenig gewürdigtes Mittel der Jugendbildung, der Volkserziehung. — Denn was soll und will alle Bildung? Wirken auf den Willen, auf die ächte hohe Menschengesinnung; die Griechen sind uns ein leuchtendes Beispiel hiefür. Erst in ihren unsterblichen Geisteswerken ahnen wir, welche Bedeutung für uns Thermopylä und Marathon, Salamis und Platää haben. Sie mochten noch so heldenmüthig kämpfen und siegen: waren sie

ein kulturloses Nomadenvolk, so wäre das Gedächtniß an ihre Heldenthaten längst verschollen. — Alle wahre, ächte Kunst ist Ausfluß eines edlen freien Volkslebens. Die Zeit ist vorbei, wo die Kunst nur ein Spiel vornehmer Launen, ein Luxus der Hochstehenden war. Sie hat wieder angefangen, Gemeingut Aller zu sein. Die Architektur will wieder allen unseren idealen und materiellen Interessen zum idealen Ausdruck gereichen. Sie hat die Schwesterkünste Malerei und Plastik wieder zu innigem Bündniß mit sich vereint, diese selbst sind dadurch wieder höher gehoben. Aber noch viel fehlt daran, daß die Kunst bei uns schon das volle Verständniß, die richtige Würdigung fände. Sie kommt nicht als Bettlerin, mit offenen Händen Almosen heischend; sie ist eine Göttin, mit vollen Händen tausendfachen Segen spendend, wo man ihr die Pforte öffnet und einen würdigen Platz bereitet. Sie erhöht den Werth des Lebens, erzieht das Volk zu edler Sitte, zu reinerem Empfinden, vor welchem alles Niedere, Gemeine verblaßt. Aber nicht blos das: sie ist einer der stärksten Hebel des nationalen Reichthums. Wenn Wissen Macht ist, so ist Kunst Wohlstand. Welchen Einfluß übt sie auf den ganzen großen Kreis der Industrie! Kein Handwerk, welches nicht an ihr tausendfach zu lernen und zu gewinnen hat. Nur durch die künstlerische Richtung hat die französische Industrie ihren hervorragenden Rang eingenommen. Nachdem die erste Weltindustrieausstellung dieß vor Augen gelegt, hat das praktische England Hunderttausende daran gesetzt, auf diesem Gebiete seine Mängel zu ergänzen. In dem großen industriellen Wettstreit der Nationen hat die Kunst ein durchschlagendes Gewicht in die Wagschale zu werfen. Sollten wir, die Nation, deren Denker und Forscher die Kunst so tief erkannt haben, zurückstehen? Daß Vieles, insbesondere hinsichtlich der Schulbildung, in dieser Richtung auch bei uns bereits geschehen, ist nicht zu leugnen; aber noch mehr bleibt zu thun übrig. Es ist nicht genug, wie es früher überall geschehen, auf die Initiative kunstsinniger Fürsten oder erleuchteter Regierungen zu warten. Man kann einem widerwilligen, unkünstlerischen Volke wohl Kunstwerke aufpfropfen, aber niemals dadurch eine Blüthe der gesammten Kunst von innerer Lebenskraft hervortreiben. Aus dem Volke selbst muß diese Blüte hervorwachsen. Unser ganzes Volk, nicht blos der Kreis der Gebildeten, muß daher wieder Freude am Schönen gewinnen; unsere Gemeinden müssen ihre öffentlichen Bauten und Plätze mit sinnigem Schmuck ausstatten, und ebenso müssen die Bauwerke des Staates, die dem öffentlichen Nutzen und den geistigen Gütern dienen, eine würdige Ausstattung mit Bildwerken und Malereien erhalten. So wird die Freude am Schönen wie ein mächtiger Strom aus tausend Quellen sich in die Gemüther ergießen und überall, wohin sie dringt, Segen und Bildung verbreiten.

Diese Auffassung zur allgemeinen Geltung zu bringen, so schloß Lübke, ist eine der höchsten Aufgaben der Kunstgeschichte. Letztere dient dadurch nicht blos der Förderung der Wissenschaft, sondern sie sorgt zugleich für die Hebung des materiellen und geistigen Wohls der Nation, welches mit dem Bewußtsein von der sittenveredelnden und läuternden Mission der Kunst innig verwachsen ist.

Korrespondenzen.

Breslau, Anfang Januar 1867.

□ Das eben verflossene Jahr hat seit etwa zwei Monaten unser biederes Breslau in die lebhaftesten Diskussionen zwischen Künstlern und Kunstforschern geworfen. Ohne lange Einleitung, zum Erstaunen der Kunstwelt, stand plötzlich eine Breslauer Kommission vor Sr. Majestät und vor dem Kultusminister in Berlin und bat um allerhöchste und namhafteste Unterstützung ihres Projekts zur Gründung einer Akademie und eines Museums für die bildenden Künste in der Hauptstadt unserer Provinz. Selbst den Erwiderungen von höchster Stelle, welche gleich darauf der Telegraph verkündete, sah man ein wenig die Ueberraschung an, noch mehr leuchtete aus den Antworten der Kommission die Unbestimmtheit hinsichtlich der Ausführbarkeit ihres Projektes hervor. Hoffnungsreich, wie meist in solchen Fällen, kehrten die Herren heim und fanden — lange Gesichter ihrer Stadtgenossen, die aus allen höflichen Empfangsworten in Berlin doch eine Ablehnung des Gesuchs herausgelesen hatten. So ungünstig stellt sich das Resultat indeß nicht. Herr v. Mühler, unser Kultusminister, hat im Privatgespräche dem Unternehmen ausdrücklich die Staatstheilnahme zugesichert, und zwar verpflichtet sich der Staat, eine sehr erhebliche Unterstützung dem Baue der nöthigen Räume zuzuwenden und die erwachsenden Anstalten dauernd und allein zu erhalten (durch Besoldung der Lehrkräfte, der sonstigen Beamten u. s. w.), falls die Breslauer Kommune unentgeltlich den Platz für die Bauwerke und etwa 50,000 Thlr. der Baukosten beisteuert. Man erwartet hier nun einen darauf gerichteten, in Aussicht stehenden Antrag der Regierung bei Magistrat und Stadtverordneten; sollte er zu lange ausbleiben, so müssen natürlich die Veranstalter der Adresse selbst den Antrag stellen. Wird er abgelehnt, so will man das ganze Projekt vorläufig fallen lassen. Dies ist der jetzige Stand der Sache. Die gebildeten Kreise unserer sonst bekanntlich an Lokalpatriotismus überreichen Stadt verhalten sich gegen die für Breslau, Schlesien und weit über diese nächsten Grenzen hinaus doch offenbar wichtige Angelegenheit merkwürdig gleichgültig. Hettner's, unsers Hirschberger Landsmannes, bekannte Erklärung gegen das Akademieprojekt in der Berliner Nationalzeitung rüttelte die Gleichgültigen ein wenig, doch nicht nachhaltig auf. Man könnte diese Erscheinung als Beweis für Hettner aufführen.

Aber beachten wir Folgendes: Der Indifferentismus lehrt zunächst, daß in Breslau kein reges Kunstleben, ja kaum ein verbreiteteres Kunstbewußtsein existirt. Nehmen Sie die Kreise der Universität, wenige Glieder anderer praktischer oder theoretischer Berufszweige, und ein bis zwei nennenswerthe producirende Jünger der bildenden Kunst aus, so könnten — von der Menge ganz zu schweigen — kaum einzelne Vereine, wie der für Kunst und Alterthum Schlesiens, der Mittelpunkt des Breslauer Kunstlebens, der Winkelmann-Verein u. a. Ihnen ein günstiges Anerkenntniß abgewinnen. Um wenige wirklich durchgebildete Mitglieder schaart sich hier eine gar zu große Zahl dilettantischer Kunstgenossen, welche ohne auch nur einen Zweig der bildenden Künste systematisch, ernst studirt zu haben, den Verein als passenden Ort für ihre lediglich reproducirenden, oder gar höchst einseitig originalen, unsystematischen, mit technischen Schlagworten verzierten Vorträge ansehen. Daher der geringe Ruf, die winzigen bleibenden Resultate jener Vereine. Auch verhältnißmäßig leer sind die öffentlichen Gebäude und die Zimmer der Reichen an Kunstwerken. Ein Vergleich der aus den allzweijährig wandernden Kunstausstellungen hier und der anderswo verkauften Werke würde ein für Breslau und allgemein für Schlesien und Posen sehr trauriges Resultat ergeben. Daher kann sich selten nur und dann vorzugsweise blos durch Porträtmalerei ein aktiver Künstler in unsern sonst so gastlichen Mauern behaupten, Karfunkel aber siedelte mit seiner muthig unternommenen permanenten Kunstausstellung bald nach Berlin über. Da haben Sie ein stückweises, kleines, doch getreues Bild der hiesigen Kunstmisère. Erwägen Sie aber, daß Breslau reich ist an großen Kunstdenkmälern, daß zum Theil seit Jahrhunderten jeden Augenblick den Tausenden hier eine Reihe wahrhaft schöner, ja in der deutschen Kunstgeschichte mustergültiger Bauwerke aus Mittelalter und Neuzeit, dann neue Bildsäulen unserer ersten Meister u. a. vor Augen treten, so darf man, scheint mir, durch weitere zahlreiche Errichtung öffentlicher Kunstwerke (nach Hettner's Plan) nicht wesentlich auf Hebung des Kunstinteresses im hiesigen Volke hoffen. Gerade in Folge einer hier neu errichteten Künstlerakademie nebst Museum wird voraussichtlich dieser an sich so wesentliche Wunsch Hettner's erfüllt werden, doch als eine sichtbare Wirkung des bereits gehobenen hiesigen Kunstlebens, nicht als dessen Ursache. Es erscheint überflüssig, auszuführen, auf wie mannigfachen Wegen ein solches Kunstinstitut hier nachhaltigst die Kunst im Volke verbreiten könnte, gerade hier, wo eben der Ortspatriotismus sehr hilfreich entgegenkommt. Und muß nicht gerade Schlesien danach streben, in sich einen Centralpunkt dieses köstlichsten Zweiges deutscher Kultur zu gründen, da diese reiche, große, im wissenschaftlichen, industriellen Gebiete so rüstige Provinz die Hauptstraße für den Verkehr nach Osten und Südosten bildet und den rührigen nationalen Bestrebungen in Böhmen, Ungarn und Polen unmittelbar gegenübersteht? Ist nicht unser Breslau, die jährlich außerordentlich wachsende, bereits mit ihren 160,000 Einwohnern zweitgrößte Stadt Preußens? Gegen solche Momente darf die Sorge vor einem akademisch vermehrten Künstlerproletariat zurücktreten. Jedenfalls würde die neue Akademie den alten, in jeder Kulturentwickelung an sich begründeten Mißstand wenig mehren, vielleicht aber gerade durch Eröffnung lebendiger Konkurrenz im Zusammenhange mit obigen Gesichtspunkten ihn mindern.

Wir verkennen keineswegs das Triftige in den Erinnerungen unsers berühmten Landsmannes, halten indeß dieselben nicht für so zweifellos und durchgreifend, daß wir um ihretwillen das ganze Akademieprojekt für Breslau verwerfen müßten. Ging Hettner mit einer vielleicht durch die Zustände der Dresdener Akademie etwas düster gefärbten Stimmung an die Verurtheilung des Unternehmens, so wollen wir zunächst noch in Uebereinstimmung mit den Adreßgenossen eifrig und besten Muthes für dessen Verwirklichung das Unsrige thun. Erheben sich doch gerade neuerdings in Breslau einige nicht unwichtige Zeichen eines erwachenden Kunstbewußtseins. Wir wollen hier nur kurz verweisen auf die kostspieligen und kunstsinnigen Kirchenbauten unsers Fürstbischofs, auf das — freilich halb stillose — neue Börsengebäude, auf einige der künstlerisch nicht unerheblichen, geschmackvollen neuen Privatbauten, z. B. in der Ohlauer Straße. In folgenden Berichten hoffen wir auf alles das zurückzukommen. Aber verdient es nicht der Erwähnung, daß einer unsrer Mitbürger, Liebich, gegen 80,000 Thlr. aus Privatmitteln aussetzt, um eine der bisher mit Park- und Gartenanlagen gezierten Höhen (die ehemalige Taschen-Bastion) unsrer viel bewunderten, an Stelle der alten Wälle rings um die innere Stadt führenden Promenade architektonisch schmücken zu lassen? Mag man an dem so eben erst zu übersehenden Rohbau, der oben einen vierstöckigen Thurm im Renaissancestil, darunter auf der Mitte der Anhöhe einen Hemicykel, ganz unten endlich, an der Straße, zwischen zwei breiten Steintreppen eine noch schwer zu beurtheilende Pfeilerhalle bildet, immerhin die mangelnde Einheit der Anlage, die schwerfälligen Formen, die zu ausgebreitete Maurerarbeit tadeln, mag man selbst die Schönheit der alten, nun dort verdrängten Bäume statt des Baues zurückwünschen, immer bleibt die erwähnte höchst bemerkbare Geldspende bestehen. Und damit in dem Lektionskataloge der hiesigen Universität die bildenden Künste nicht völlig verwaist blieben und gar zu ungeduldig der neuen Akademie entgegenharrten, hat sich hier kürzlich Herr Dr. Alwin Schultz für Kunstgeschichte habilitirt, derselbe, dessen urkundliche Forschungen über schlesische Malerinnungen

Ihre Zeitschrift vor einem Halbjahre bereits mit Recht lobend besprochen hat. Ob derselbe freilich bei dem fast tyrannisch herrschenden reinen Brodstudium der hiesigen Studirenden sein Kolleg über Rafael im nächsten Semester zu Stande bringen wird, bleibt mehr, als zweifelhaft; um so anerkennenswerther erscheint sein Kunststreben. Inzwischen bemüht er sich, durch einzelne gediegene öffentliche Vorträge, wie am 16. December, vor einem gebildeten Sonntagspublikum über die Verbindung der Kunst mit dem Handwerk im deutschen Mittelalter und zur Zeit der Renaissance, das Kunstinteresse weithin zu wecken und rege zu erhalten. Daß seine Mühe nicht vergeblich, zeigt unsere angesehene schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultur, die Mutter des Akademieprojektes, welche sich soeben durch eine archäologisch-artistische Sektion unter zahlreicher Betheiligung der Kunstverehrer und unter Vorsitz des derzeitigen Rektors der Universität, Prof. Roßbach, erweitert hat. Diese Sektion wird durch allmonatliche Vorträge und Referate aus der wissenschaftlich artistischen Literatur die Kunstkenntniß ihrer Mitglieder zu bereichern suchen.

Stuttgart, Anfang Januar.

⊙ Nach Schluß des verhängnißvollen Jahres will ich endlich wieder ein Lebenszeichen von mir geben und Ihnen in rebus artis über das Bericht erstatten, was des Berichtens werth ist. Daß auch hier vor, während und unmittelbar nach dem Kriege das Interesse für Kunst gleich Null war, werde ich kaum zu sagen brauchen, und ich glaube, wenn man ganz Rom mit allen seinen ewigen Kunstschätzen in unsre Residenz gezaubert hätte, man würde das Wunder unbeachtet gelassen haben. Wie sich allmälig die Politik von ihrem Schrecken erholt, so, wenn auch noch in langsamerem Tempo, die Kunst. Manches Schöne macht sich wieder geltend und weiß die alte Freundschaft mit seinen Gönnern aufzuwärmen, so daß, wenn nicht wieder neue Gewitter aufsteigen, das alte gute Verhältniß auf völlige Herstellung Hoffnung hat. Unter den hervorragenden Werken der bildenden Kunst sind vorerst Häberlin's: „Weiber von Schorndorf" zu nennen. Der Künstler, ein ehemaliger Zögling der hiesigen Kunstschule, zuletzt einer der besten Schüler Piloty's, hat sich bereits durch seine der würtembergischen Geschichte entlehnten Gemälde: „Tod des Herzogs Alexander von Würtemberg" und der „Jud Süß" und „Aufhebung des Klosters Alpirsbach" (letzteres Bild befindet sich in der hiesigen Galerie) einen schätzbaren Namen gemacht und auch seine „Weiber von Schorndorf" geben Zeugniß von seinem frischen Talent und eifrigen Studium. Das Bild behandelt die bekannte Episode aus dem Melac'schen Raub- und Mord-Kriege, als die muthige Frau des Bürgermeisters Künkel die von den Männern beschlossene Uebergabe der Veste Schorndorf dadurch vereitelte, daß sie sich und die Weiber Schorndorfs bewaffnete und mit diesen in's Rathszimmer drang, um den französischen Kommissar die Wahl zwischen schleunigster Abreise oder Gefangennahme zu lassen. Und diesen Moment, wie Frau Künkelin mit ihren Amazonen unter die verblüfften Rathsherrn tritt und dem Kommissario unerschrocken zu Leibe geht, hat der Künstler in seiner lebendigen drastischen Weise zur Darstellung gebracht. Auch die Farbe, voll Kraft und Gesundheit, verdient alles Lob. Das Bild war im Kunstschul-Gebäude aufgestellt und der Ertrag des Eintrittsgeldes dem Invalidenfond überwiesen. — Im selben Lokale war bald darauf eine interessante Ausstellung von Kupferstichen und Holzschnitten, Blättern aus der Zeit der ersten Anfänge der graphischen Kunst bis zu den neuesten Erscheinungen der Gegenwart. Professor Weißer, der Inspektor des Königl. Kupferstich-Kabinets, hatte dieselben mit vielem Geschick geordnet und wird im Frühjahr eine ähnliche veranstalten. Zugleich war das bekannte Gemälde Fr. Pecht's: „Schiller nach der ersten Aufführung der Räuber in Mannheim" zu sehen und übte eine außerordentliche Anziehungskraft. Gehört dasselbe auch nicht zu den besten Schöpfungen des trefflichen Meisters, so ist es doch ein äußerst glücklicher Wurf, das sich überall ein großes Publikum erobern wird, wie es hier gethan. — Von Bauerle, einem früheren Zögling der hiesigen Kunstschule, seit wenig Jahren selbständig hier domicilirten sehr talentvollen Kunstjünger, sah man eine Reihe trefflich kolorirter Porträts, unter denen das des Prinzen und der Prinzeß von Hohenlohe durch eine wahrhaft schöne Karnation excellirte. Das Bild erregte unter Künstlern und Laien allgemeine Bewunderung. — Im Kunstverein, dessen permanente Ausstellungen reichlich beschickt werden, paradirte auch jüngst das große historische der Verbindung für historische Kunst gehörige Gemälde: „Die Ueberbringung der Leiche Kaiser Otto III. von Italien nach Deutschland." Das nicht eben günstige Urtheil, welches über dasselbe bereits von anderen Kunststädten aus gefällt wurde, läßt sich nur bestätigen. Die Komposition, welche nicht ohne Leben ist und in einer photographischen Nachbildung vielfach verbreitet wurde, hat durch die theilweise ganz schülerhafte Malerei sehr gelitten und ist völlig auseinander gesprengt, so daß man statt eines nun zwei Bilder sieht. Daß der Künstler dem todten Kaiser auch noch eine voluminöse schwere Bibel auf die Brust legt, mag er selbst verantworten. Keinesfalls erleichtert das Buch die Strapatzen und Gefahren der langen Reise. Die Frömmigkeit des verblichenen Kaisers ist aber durch die Bischöfe und Mönche, welche sich in dem Gefolge befinden, zur Genüge dokumentirt. Ueberhaupt sieht man dem ganzen Werke an, daß der Autor, (Baur in Düsseldorf) noch jung an Jahren sein muß und daß ihm anzurathen ist, erst eine tüchtige Zeichnen- und Mal-Schule durchzumachen, ehe er sich wieder an solchen bedeutenden

Aufgaben versucht. Denn ein schönes Talent wird ihm Niemand absprechen. — Soeben erregt ein in der „Permanenten“ ausgestelltes Marinebild: „Abend nach einem Sturme“ von Gudin viel Aufsehen. Das Bild, im Jahre 1850 gemalt, stammt aus der besten Zeit Gudin's und ist darin die ganze Fülle der Meisterschaft in diesem Fache niedergelegt. Wie man hört, wird die hiesige Staatsgalerie das ausgezeichnete Werk zu erwerben suchen.

An der Pariser Welt-Ausstellung des beginnenden Jahres werden sich nunmehr, da das K. Kultministerium die sämmtlichen Beschickungskosten decken will, 10 bis 12 Künstler betheiligen.

Ueber die große Ausstellung der Gewerbe- und Fortbildungs-Schulen behalte ich mir vor, in meinem nächsten Schreiben zu berichten *), so wie es mir zur besondern Freude gereichen wird, Ihnen über die einflußreiche und für die Kunst den größten Segen verheißende Thätigkeit des hieher berufenen Professors Lübke Mittheilung machen zu können.

Nekrologe.

* **Johann Baptist Kirner**, großh. badischer Hofmaler, welcher am 21. November v. J. in Furtwangen, seinem schwarzwälder Heimatsorte, zu Grabe getragen ward, gehörte zu den ausgezeichnetsten Genremalern der neueren Zeit. Von armen Eltern geboren und zunächst in Augsburg gebildet, kam er im Jahre 1822 auf die Münchener Akademie und begab sich von dort 1832 zu einem längeren Aufenthalte nach Italien. Die ersten, noch in München gereiften Früchte seines Studiums gehörten dem Historienfach an, so die 1829 ausgestellte heil. Familie mit lebensgroßen Figuren, „die durch den milden Farbenton und die angenehme Gruppirung freundlich ansprach“. Mit seinen lebendigen Illustrationen zu Hebel's alemannischen Gedichten wandte er sich dann aber der genremäßigen Darstellung zu und wußte hierin sowohl das heitere, schönheiterfüllte Volksleben Italiens als namentlich die derberen, in's Kleine und Burleske hinüberspielenden Sitten- und Menschenbilder der Heimat auf immer neue Weise künstlerisch wiederzugeben. Wir nennen aus diesen verschiedenen Sphären: Die römischen Frauen, die vor einem Muttergottesbilde von ihrer Wallfahrt ausruhen, dann die Wirthsstube mit dem Tabuletkrämer, ein Bild köstlichsten Volkshumors, ferner den Landarzt, aus König Ludwig's Album von J. Schnorr für die „Denkmäler der Kunst“, Taf. 126, Fig. 3 nachgebildet, sodann den durch die Lithographie weit verbreiteten Schweizergardisten, der aus den Stürmen der Julirevolution sich glücklich in die Heimat gerettet hat und seine Erlebnisse den staunenden Landsleuten erzählt, endlich verschiedene höchst ergötzliche Scenen, welche die Wirkung der ersten Eisenbahnen auf das Landvolk schildern, wie eine solche u. a. auf der großen Münchener Ausstellung von 1858 das allgemeine Interesse auf sich zog. In München hatte sich der Meister nach seiner Heimkehr von Italien bleibend niedergelassen und lebte dort, meistens in stiller Zurückgezogenheit, bis Ende d. J. 1864, wo er sich durch ein langes körperliches Leiden veranlaßt sah, die Pflege der Familie in seinem Geburtsort aufzusuchen. Der Münchener Freundeskreis bewahrte ihm ein treues, ehrenvolles Andenken und von dort aus wird ihm demnächst auch in diesen Blättern ein schriftstellerisches Denkmal gesetzt werden. Wir begnügen uns daher für heute mit diesem kurzen Nachruf. Ueber das Alter des Verstorbenen kursiren verschiedene Angaben. Die biographischen Lexika geben 1806 als sein Geburtsjahr an. Eine Korrespondenz aus dem badischen Schwarzwald vom 23. Novemb. v. J. läßt ihn dagegen im 56. Lebensjahre gestorben sein.

—rn. **O. Schwerdgeburth**, Maler, Sohn des bekannten Kupferstechers C. A. Schwerdgeburth, verstarb in seiner Vaterstadt Weimar am 16. Dezember vorigen Jahres. Er ward geboren am 5. März 1835, erhielt den ersten Unterricht im Zeichnen von seinem Vater und wurde dann ein Schüler Preller's. — Im Jahre 1856 begab er sich nach Antwerpen zum Besuche der dortigen Akademie und war später den Künstlern Guffens und Swerts bei der Ausführung ihrer großen Wandmalereien in der, bald nach der Vollendung niedergebrannten Antwerpener Börse behülflich. — Im Jahre 1860 nach Weimar zurückgekehrt, widmete sich Schwerdgeburth selbständigen Arbeiten. Unter den früheren derselben sind zu nennen: „Thomas Münzer als Gefangener vor den Fürsten in Frankenhausen“; „Hathburg, erste Gemahlin Heinrich's des Finklers“; „Des jungen Goldschmieds Meisterstück“; „Die Kurfürstin Sibylle bittet mit ihren Söhnen Carl V. um Gnade für ihren Gemahl“. — Obschon sich Schwerdgeburth von der zu Ende des Jahres 1860 durch den Großherzog von Weimar gegründeten Kunstschule und dem Künstlerkreise, welcher sich um dieselbe sammelte, fern hielt, setzte er sich doch mit dem 1862 aus Antwerpen berufenen Professor F. Pauwels in persönlichen Verkehr und stand ihm dieser bei seinen späteren Arbeiten mit künstlerischem Rathe in freundlichster Weise zur Seite. Die nun folgenden Werke: „Der Salzburger Protestanten letzter Blick in die Heimath“ (angekauft vom Kunstverein in Bremen), und „Die Spaziergänger am Osterfest, aus Göthe's Faust“, (angekauft vom Kunstverein in Köln), bekundeten einen entschiedenen Fortschritt, hatten sich eines überaus günstigen Erfolges zu erfreuen und waren ein Beweis, daß Schwerdgeburth noch Bedeutendes zu schaffen berufen war, wenn er nicht einem Brustleiden, welches schließlich einen raschen Verlauf nahm, allzufrüh erlegen wäre. —

Personal-Nachrichten.

Adrian Kunkler, Landschafts- und Genremaler, ist in Genf 40 Jahre alt gestorben.

Bildhauer Kaupert aus Kassel, ein Schüler Henschel's wurde an Stelle des freiwillig ausgeschiedenen Professor Zwerger zum Lehrer der Bildhauerkunst am Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. ernannt.

Jean Auguste Dominique Ingres ist am 13. Januar in Paris in einem Alter von 86 Jahren gestorben *).

Dem Maler Eugen Krüger in Hamburg ist für sein lithographisches Werk „Wild und Wald“ (O. Meißner in

*) Wir ersuchen den geehrten Hrn. Korrespondenten, mit solchen Berichten künftig nicht zu lange im Rückstande bleiben zu wollen. Am erwünschtesten ist es, wenn die Berichterstattung gleichzeitig mit der Ausstellung erfolgt. A. d. R.

*) Ein Aufsatz über das Leben und Wirken des berühmten Meisters wird später in der Zeitschrift erscheinen.

Hamburg), vom Könige von Preußen die goldene Medaille für Kunst verliehen worden.

Dem Baumeister Vincenz Statz in Köln wurde der Titel Baurath verliehen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

— rn. **Von Professor A. Michelis** in Weimar war kürzlich in der Großh. Kunstschule daselbst ein größeres Aquarellgemälde: „Gedenkblatt an die Wartburg" öffentlich ausgestellt, welches eben so sehr durch Reichthum des in ihm verwendeten Materials, als durch feinen Geschmack in der Anordnung und Ausführung sich auszeichnet. Ein größeres Mittelbild zeigt in landschaftlicher Darstellung den Wartburgberg mit der Burg in ihrer jetzigen Gestalt. Zu beiden Seiten ist dasselbe eingerahmt von sinnigen Sprüchen Walter's von der Vogelweide, in Form von mittelalterlichen, mit farbigen Initialen geschmückten Schriftblättern. Diesen schließen sich nach unten das landgräflich-thüringische und großherzoglich-sächsische Wappen an, zwischen denen in geschmackvoller architektonischer Einfassung eine Reihe kleinerer Darstellungen aus der Sage und Geschichte der Burg zur Anschauung gebracht ist. Für diese ist der Stoff aus der Baugeschichte der Burg, dem Leben der Landgrafen, dem der heiligen Elisabeth und Luther's entnommen. Darunter erscheint, durch Rosen-Arabesken sinnig verbunden, eine Scene aus dem Sängerkrieg, in Form eines byzantinischen Teppichs herabhängend, zu dessen beiden Seiten in dem, weit in die Tiefe geöffneten Berg in magischer Beleuchtung das wilde Heer mit dem getreuen Eckart, gegenüber Frau Venus und Tannhäuser erscheinen. Den Schlußstein des Ganzen bildet St. Georg, als Schutzpatron von Thüringen. — Das Blatt ist sogleich nach seiner Vollendung in den Besitz der Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar übergegangen. —

* **Die Ausstellung des österreichischen Kunstvereins**, welche wir in unserem letzten Wiener Ausstellungs-Kalender (Kunst-Chronik, Nr. 4) verzeichnet haben, ist inzwischen durch ein großes Bild von Canon in Karlsruhe bereichert worden, welches den Titel: „Die Schatzgräber" führt. Der Gedanke, einen derartigen Stoff, der die menschliche Natur nicht eben von ihrer idealsten Seite zeigt, im größten heroischen Styl und in kolossalen Dimensionen zu behandeln, ist entschieden mehr originell als glücklich. Canon's „Schatzgräber" sehen viel mehr Cyklopen oder Titanen als raubgierigen Bettlern gleich. Dazu kommt ein Kolorit, welches nicht eben zu seinem Vortheil den Vergleich mit alten italienischen Meistern wachruft, und eine für unseren Geschmack an's Rohe streifende — Genialität der Pinselführung. Wir fürchten, der Eindruck des Bildes auf der großen Pariser Ausstellung, für welche es bestimmt ist, dürfte eher ein abschreckender, als ein anziehender sein. — Unter den übrigen Werken der Ausstellung heben wir in erster Linie Sigmund L'Allemand's „Schlacht von Oeversee" (Eigenthum der Verbindung für historische Kunst) um so mehr hervor, als das Bild in einem Berichte der „Wiener Zeitung" irrthümlich nur für eine vergrößerte Nachbildung des Gemäldes derselben Schlacht von dem verstorbenen Fritz L'Allemand ausgegeben wurde. Wenn das Gemälde des jüngeren Meisters auch kein höheres künstlerisches Interesse wachrufen kann, so wird es doch unter den Leistungen der modernen episodischen Bataillenmalerei wegen der tüchtigen Zeichnung und lebensvollen Charakteristik des Einzelnen seinen Werth behaupten. — Ein gleiches Lob verdienen auch die drei, wenn wir nicht irren, schon früher einmal vorübergehend ausgestellten Kartons von Selleny, des geistvollen Theilnehmers an der Novara-Expedition, der uns hier einen Theil seiner transatlantischen Studien in charakteristischen Natur- und namentlich Vegetationsbildern vorführt. Es sind vor der Hand nur Bruchstücke aus einem größeren Cyklus, dem wir die Ausführung in Fresco etwa in den Räumen des projektirten großen naturhistorischen Museums wünschen möchten. Eine dieser Zeichnungen soll im Auftrage des Verwaltungsrathes des österr. Kunstvereins als Oelbild ausgeführt werden.

+ **Der Verein Berliner Künstler** zur Unterstützung seiner hülfsbedürftigen Mitglieder veranstaltete seit langer Zeit alljährlich eine Ausstellung religiöser Transparentgemälde mit Gesangbegleitung des Domchores, die zu den solennen Weihnachtsfeierlichkeiten der Hauptstadt gehört, und in der That einen seltenen Genuß darbot, häufig auch die erste Anregung zur Entstehung namhafter Kunstwerke abgab, ich erinnere nur an Gustav Richter's „Auferweckung der Tochter des Jairus". Seit einigen Jahren nun werden diese Ausstellungen unterbrochen, weil das dazu benutzte Lokal, der sogenannte lange Saal der Akademie, dauernd durch einen Theil der Nationalgalerie in Anspruch genommen ist. Da aber diese alle zwei Jahre der großen Ausstellung das Feld räumen muß, während deren sie in einigen niedrigen, gänzlich unbrauchbaren Zimmern des Akademiegebäudes dem Publikum zugänglich bleibt, so hat man jetzt, wie verlautet, beschlossen, jedesmal das Exil der Nationalgalerie um ein paar Monate zu verlängern und die unteren Räumlichkeiten im Ausstellungsjahre für die Transparentgemälde offen zu halten. Dies ist in diesem Jahre zum ersten Male geschehen, und der zahlreiche Besuch zeigt, daß das Publikum das Andenken an schöne Weihestunden noch nicht verloren hat. In der That verdienen die Bilder aber auch theilweise — und man darf an sie ja einen künstlerischen Maßstab anlegen — viele Anerkennung. Die „Verkündigung bei den Hirten" von C. Koch und H. Scherenberg, in der Auffassung an die spanischen Meister, besonders Murillo, erinnernd, ist sehr löblich. Noch mehr befriedigt das zweite Bild, die „Anbetung der Könige", in der unser krassester Naturalist der O. (will heißen Kuh-) Becker sich mit bewunderungswürdigem Geschick in eine ganz supranaturalistische Auffassung hineingearbeitet hat. Das vom Kinde ausstrahlende Licht ist nicht das einzige, was an Correggio erinnert, während man durch die drei Könige mehr an venetianische Vorbilder gemahnt wird. Eine Stimmungslandschaft mit orientalischen Formen in Vegetation und Terrainkonfiguration mit biblischer Staffage, nach Art der Bilder von J. W. Schirmer in der Nationalgalerie, haben H. Eschke und L. Burger aus der „Flucht nach Aegypten" gemacht. In seiner rein menschlichen Wahrheit, wie es liebend in den poetischen Gehalt der Sage eingeht, hat dies Bild meinem Urtheil nach den Preis vor allen übrigen. Viel geringeres Interesse flößt G. Biermann's „nach der Versuchung" ein, die Darstellung des Momentes, der beschrieben wird: da verließ ihn der Teufel, und die Engel kamen und dieneten ihm. Jener, im Sturz gewaltig verkürzt mit grauen fledermausartigen Flügeln, hat zwar ein großes Vorbild für sich, steht aber unserer Empfindungsweise zu fern, und der Christus ist ein mit Draperie behangener Mannequin von schlechten Formen und steifen Bewegungen; gut dagegen ist der knieende Engel. Nun geht es aber leider immer reißender bergab. August v. Heyden, über den ich jüngst zu berichten hatte, scheint ganz und gar die Fähigkeit verloren zu haben, die Natur und innerste Wesenheit seiner Stoffe zu erfassen. Der erste Gedanke, der mir beim Anblick des seltsamen Bildes „Christus bei Maria und Martha" kam, war der an seinen türkischen Pascha in seinem Harem. Die schwellenden Polster, in denen der Heiland sitzt, die sehr legere Gewandung der mit dem Typus einer leidenschaftlichen Orientalin zu seinen Füßen sitzenden und zu ihm aufblickenden Maria, die in luxuriösem Phantasiekostüm eine mächtige silberne Schale mit stolzem Hausgeräth tragende Martha, das üppig über eine Mauer von edlem Gestein nickende Pflanzengewirr macht es dem Beschauer schwer, an denjenigen zu denken, der nicht hatte, da er sein Haupt hinlegen sollte, und der die Worte der Prophetie auf sich bezog: er war der allerverachteste und unwertheste, voller Schmerzen und Krankheit; er war so verachtet, daß man das Angesicht vor ihm verbarg. An dieser Stelle, mit diesem Namen macht das Bild einen widerlichen und beleidigenden Eindruck, und die dazu erklingenden heiligen Weisen vervollständigen die Blasphemie. Gemalt ist das Ueppige übrigens mit einer Verve und Keckheit, die, auf einen dazu passenden Gegenstand verwendet, allein schon Bewunderung verdienen würde. Nicht die gleiche Concession kann man dem Bilde eines „Christus consolator" von H. v. Blomberg machen. Christus, nackt bis auf einen Schurz um die Lenden, in einer Stellung, die nur durch eine Zwangsjacke zu motiviren wäre, den Kopf aus den Wirbeln gedreht, mit verwesungsfarbenem Fleisch, steht mitten unter einem Haufen (Gruppe kann man nicht sagen) von Trostbedürftigen, unter denen eine Wittwe und ein König, eine Magdalena und ein schwarzer Sklave und wer weiß was noch für Gestalten auftauchen. Kurz der Maler ist in jene verallgemeinernde Symbolik der Gestalten verfallen, die Jul. Meyer (Gesch. d. mod. franz. Malerei, S. 251) an dem bekannten Bilde Ary Scheffer's,

dessen Benennung ich oben für dieses Bild entlehnt habe, so fein und treffend getadelt hat. Blomberg ist in Skizzen sagenhaft geisterhaften Gegenstandes häufig glücklich, in historischen weniger; ein unglücklicheres Werk aber, als dieses, hat er meines Wissens noch nicht zu Tage gefördert. Leider bildet es den Beschluß, und der wohlthuende Eindruck der ersten Bilder wird durch die letzten nahezu ganz wieder ausgelöscht.

Vermischte Kunstnachrichten.

E. **Stipendien für österreichische Künstler.** In den letzten Wochen kam die Frage der Verwendung der vom Reichsrathe bewilligten Summe für Künstlerstipendien zum definitiven Abschlusse. Die Summe, die für 1866 zur Verwendung kam — etwas über 18,000 Fl. österr. W. — wurde mit Ausnahme der Quote, die für Pensionen älterer verdienter Künstler ausgeworfen ist, ausschließlich für Ausschmückung öffentlicher Werke bestimmt. Für den Festsaal des neuen akademischen Gymnasiums in Wien wurden mit dieser Summe die Fresken, von denen bereits in diesem Blatte die Rede war, bestritten. In der jüngsten Zeit kamen noch hinzu die Statuen Rudolf's des Stifters, Maximilian's I., der Maria Theresia, und Kaiser Franz Joseph's, — letzterer als Gründer des Gebäudes —, welche gleichfalls in dem Festsaale des Gymnasiums aufgestellt werden sollen. Der Auftrag zur Ausführung dieser vier Figuren wurde den Bildhauern Wagner und Schmidgruber in Wien gegeben. Zur Ausschmückung des Pester Museums und der Wiener Elisabethkirche durch Fresken wurde diesmal der erste Schritt gethan, indem den beiden ungarischen Künstlern Than und Lotz der Auftrag zum Entwurfe von Kartons für die Fresken des Stiegenhauses im Pester Museum, dem Historienmaler Ludwig Mayer in Wien der Auftrag zur malerischen Ausschmückung der Taufkapelle der Elisabethkirche gegeben wurde. Endlich wurde dem Bildhauer Lewy aus Prag der Auftrag zur Ausführung dreier Basreliefs an der Façade der Karolinenthaler Kirche in Prag gegeben. Sämmtliche Künstler, welche auf diesem Wege Beschäftigung fanden, gehören der jüngeren Künstlergeneration Oesterreichs an, haben aber bereits ihre Kräfte erprobt, und berechtigen zu der Hoffnung, daß sie die ehrenvolle Mission, die in ihre Hände gelegt wurde, würdig durchführen werden. Than und Lotz sind Schüler Rahl's, L. Mayer ist ein Schüler Führich's und Rahl's; letzterer sowie Lewy sind erst in jüngster Zeit von ihrer Studienreise aus Rom zurückgekehrt. Es war dies ein Motiv mehr, gerade diese Künstler mit Aufträgen zu bedenken. L. Mayer hat, als Frucht seiner Studien in Rom, ein historisches Gemälde, „Jerusalem am Tage der Kreuzigung Christi", kürzlich hier im österreichischen Kunstverein zur Ausstellung gebracht, das von dem ernsten Streben dieses Künstlers ein rühmliches Zeugniß ablegt. Wagner und Schmidgruber sind aus der Bildhauerschule der Wiener Akademie der bildenden Künste hervorgegangen. Sämmtliche sechs genannten Künstler hatten in diesem Momente keine Aufträge für monumentale Zwecke.

— rn. **O. Günther in Weimar** hat im Auftrag der photographischen Anstalt von Löscher und Petsch in Berlin zwei größere Kartons, den „Sturm auf Gitschin" (29. Juli 1866.) und die „Schlacht bei Königgrätz," (3. Juli 1866.) in Kohlenzeichnung ausgeführt. Außerdem vollendete er sechs landschaftliche Darstellungen der Schlachtfelder in Böhmen. Bekanntlich hat Günther dem Feldzuge in seinen wichtigsten Momenten persönlich mit beigewohnt und dürfen demnach seine Schlachtenbilder bei ihrer Lebendigkeit den Anspruch auf Wahrheit und Treue erheben. — Die Blätter sind im Verlag von E. Lincke u. Comp. in Berlin erschienen. —

* **Oberbaurath Karl Rösner in Wien** hat gegenwärtig im dortigen Kunstverein das vom Bildhauer J. Pokorny trefflich ausgeführte Modell seiner früher schon von uns erwähnten Kathedrale zu Diakovar in Slavonien ausgestellt. In romanischem Stil und zwar mit vorwiegend lombardischem Charakter angelegt, bildet der Bau in seiner Grundrißform ein lateinisches Kreuz, dessen drei kurze Arme, gegen den Chor und die Querschiffe zu, in drei halbrunden Apsiden endigen. Sowohl das Langhaus als auch der Querbau sind dreischiffig angelegt und zwar das Mittelschiff mit sechs, die Seitenschiffe mit drei Klafter Breite. Der Zugang erfolgt nur an der Vorderseite durch drei Portale, welche zunächst in eine Vorhalle (Narthex) und sodann in das Langhaus der Kirche hineinführen. Ueber dem mittleren Eingange befindet sich ein großer Musikchor. Von einem der hinteren Seitenräume, in welchen auch die Sakristei und über derselben das Kapiteloratorium angebracht sind, führt eine Treppe in die geräumige Krypte hinab. Der Aufbau wird hauptsächlich durch eine Kuppel auf der Vierung und zwei schlanke Thürme an der Façade markirt, welche miteinander und mit dem schön abgestuften Körper der Kirche ein reich gegliedertes Ganzes ausmachen. An der Façade, zwischen den Thürmen über dem Hauptportal, ist eine große, durch Säulchen gegliederte Fensterrose angebracht, und ebenso sind auch die Oberwände der Kirche mit Rundfenstern durchbrochen, während die übrigen Fenster- und Schallöffnungen den halbkreisförmigen Abschluß zeigen. Der Eindruck des Aeußeren hat den Charakter gediegener Einfachheit. Um so prachtvoller wird nach den Plänen Rösner's das Innere des Bauwerkes ausgestattet werden. Sowohl in den drei Apsiden als in den kleineren Wandflächen der Schiffe bietet sich Raum zu ausgedehnten Freskomalereien. Zur Veranschaulichung der Größe der Kathedrale, deren Grundmauern bereits im Bau begriffen sind, geben wir folgende Maße an: Gesammtlänge 40 Wiener Klafter, Mittelschiff 13 Klafter, Kuppelhöhe 32 Klafter, Seitenschiffhöhe 7 Klafter, Länge des Querschiffes 29 Klafter, Breite der Façade 15 Klafter, Thurmhöhe 41 Klafter (1 Klafter = 6 Fuß). Das Ganze wird in Ziegelrohbau ausgeführt.

* **Otto von Thoren** hat soeben im österreichischen Museum zu Wien sein jüngstes Werk, ein Porträt Kaiser Franz Joseph's I. ausgestellt, welches in den dortigen Kunstkreisen die freudigste Erregung hervorruft. Thoren ist ein geborener Wiener und gegenwärtig in Döbling bei Wien domicilirt, hat sich aber auch schon im Auslande, namentlich in Belgien und Frankreich während eines mehrjährigen dortigen Aufenthaltes einen ehrenvollen Namen gemacht und sowohl in der Genre- und Thiermalerei als auch im Landschaftsfache Proben seiner großen Begabung und seines tüchtigen Strebens abgelegt. Das obenerwähnte Bild, ein Reiterporträt in natürlicher Größe, dürfte auf der Pariser Weltausstellung, wohin es zunächst wandert, als eines der besten Ausstellungsobjekte aus Deutsch-Oesterreich anerkannt werden. Vortrefflich ist die schwierige Aufgabe namentlich in koloristischer Hinsicht gelöst; die Gestalt des Reiters, in der malerisch wenig vortheilhaften, wenn auch eleganten Marschallsuniform, dominirt entschieden die ziemlich beträchtliche Bildfläche, deren Hintergrund links von einem vorüberdefilirenden Infanteriebataillon, rechts von dem Stabe des Monarchen ausgefüllt wird, und hebt sich trefflich ab von dem schönen braunen arabischen Pferde, welches dem Zügel stolz und willig zu folgen scheint. Unwillkürlich wendet sich der Blick dem freundlich blickenden Antlitz des Kaisers zu, in welchem sich vornehme Auffassung und frappante Aehnlichkeit auf's glücklichste durchdringen. Das Thoren'sche Porträt dürfte schwerlich von einem der früheren Bilder des Kaisers, auch nicht von dem vor zwei Jahren gemalten Winterhalter'schen, in Schatten gestellt werden.

Kataloge und Geschäftsberichte.

Katalog der Kupferstichsammlung des Herrn H. Thieme in Görlitz. Versteigerung am 28. Januar 1867 zu Leipzig. Rud. Weigel. 1866. 8.

Katalog einer ausgezeichneten Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten etc., welche Montag d. 4. Febr. 1867 zu München im Jos. Aumüller'schen Auctionslokal versteigert wird. München 1867. 8.

Catalogus van eene fraaije verzameling plaatwerken. Utrecht, Kemink en Zoon. Verst. 1. Febr. 1867. ff. 8.

Zeitschriften.

Historisches Taschenbuch. Herausgeg. von Fr. v. Raumer. 1866. 4. Folge. 7. Band. S. 129:
Ueber die Studien Winkelmann's in seiner vorrömischen Zeit. Von Karl Justi.

Ueber Künstler und Kunstwerke. 1866. Nr. VII und VIII.
Holbein's Reise nach Frankreich und erste Reise nach England. — Die Briefe des Erasmus. — Erasmus Pirkheimer und Dürer. —

Margarethe Coleoni. Paula Gonzaga. — J. Burckhardt's Renaissance in Italien. — Die Raphael's und Lionardo's der Petersburger Sammlungen. — Sopra due case possedute da Raffaele da Urbino. — Ein Brief des Giovanni Santi und ein paar Quittungen des Bramante. — Ein Brief Tizians.

Allgemeine Bauzeitung 1866. X—XII.
W. Lübke, Eine Reise im Elsas. (Fortsetzung).

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 16.
Deutsches Kunst- und Gewerbemuseum in Berlin. — Suess, Ueber Baugesteine. — Beilage: Jahresbericht des össterr. Museums.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung. Ed. Ender (Wien): Holländ. Interieur. — Adalbert Begas (Berlin): 1. Amor und Psyche. 2. Mutter mit dem Kinde. — R. Dahlen (Düsseldorf): Post im Winter. — K. Jordan (Ballenstedt): Landschaft. — F. Dielmann (Düsseldorf): Kinder vor einem Madonnenbilde. — A. Hähnisch (Berlin): Kinderporträt. — B. C. Koekkoek (Haag): Sommerlandschaft. — G. W. Opdenhoff (Brüssel): 3 Marinebilder. — Schauman (Brüssel): Seesturm. — Ferrandiez (Brüssel): Eine Taufe. — Heyligers: Inneres einer Küche. — C. d'Unker (Düsseldorf): Die Verhaftung. — Grips (Brüssel): Interieur. — Guillemin: Genrebild. — Brillouin (Brüssel): Junge Frau. — Vanseverdonck: 1. Schafe. 2. Hühner. — Meunier (Brüssel): 2 Genrebilder. — R. Ribel (Weimar): 1. Gegend bei Eisenach. 2. Gegend bei Weimar. — E. Boisly (Berlin): Botanische Studie. — H. Gude (Karlsruhe): Norweg. Hochgebirge. — F. Ingenmey (Düsseldorf): Am Feiertag Abend. — Lachenwitz (Düsseldorf): Spielende Hunde. — C. Rollmann (Düsseldorf): Kirchhof in Salzburg. — A. Weber (Düsseldorf): Westphälische Landschaft. — F. Ebel (Düsseldorf): Ansicht von Hyier in Süd-Frankreich. — Litschauer (Düsseldorf): 1. Der Wilddieb. 2. Der verliebte Küfer. — Prof. Descoudres (Karlsruhe): Büßende Magdalena. — H. v. d. Reck (Karlsruhe): Eleonore. — J. Lulvés (Berlin): Weinprobe. — L. Douzette (Berlin): Am Schwedischen Binnenwasser. — W. Simmler (Düsseldorf): Rendez-vous nach der Jagd. — H. Hampel (Düsseldorf): Page. — H. Steinike (Düsseldorf): Königssee. — K. Heilmayer (München): 1. Hochsommermittag in Oberbaiern. 2. Leuchtthurm zu Genua. — J. Detmers (Berlin): Genrebild. — C. Seiffert (Berlin): 1. Der Reichenbach. 2. Schweizersee. — Julia Behr (Paris): Damenporträt. — C. Ockel (Berlin): Herbstabend in der Mark. — J. Schönrock (Berlin): 1. Morgenlandschaft. 2. Partie aus dem Eulengebirge. — C. F. Lessing (Karlsruhe): Verfolgte Räuber. — B. Vautier (Düsseldorf): Nach der Schule. — C. Scheuren (Düsseldorf): Landschaft. — A. Nikutowski (Düsseldorf): Ein kleiner Unfall. — L. Munthe (Düsseldorf): Schneelandschaft. — A. Keßler (Düsseldorf): Der Chiemsee. — W. Klein (Düsseldorf): Rheinlandschaft. — Salentin (Düsseldorf): Skizze. — A. v. Wille (Düsseldorf): Unterhaltung im Park. — O. Grüson (Berlin): 1. Partie aus Baiern. 2. Blumenstück. — Clara v. Wille (Düsseldorf): Die neue Bekanntschaft. — F. Krause (Berlin): Motiv aus Schleswig. — Graf Harrach (Weimar): Ueberfall (Mondschein). — E. de Cauwer (Berlin): Ansicht der Synagoge. — J. Raue (München): Die Nacht. — J. Hoffmann (Wien): 1. Das Sabinergebirge. 2. Das Thal Klissoera in Serbien. — Baron A. Erggelet (Wien): 1. Ungarische Bauernpost. 2. Studie eines Hundes. — A. Kafelowsky (Berlin): Pilger. — A. Stegmann (Düsseldorf): Maria mit dem Kinde. —

Briefkasten.

Herrn Dr. P. in Innsbruck. Sie werden durch die Wagner'sche Buchhandlung den kleinen Betrag jetzt wohl erhalten haben.

Berichtigung.

In Nr. 4. der Kunstchronik ist Seite 36 unter der Rubrik „Kunsthandel" Zeile 2 und Zeile 17 statt Roufnagel „Honfnagel" zu lesen.

Das III. Heft der Zeitschrift nebst Kunstchronik Nr. 6 erscheint am 8. Februar.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

8. Februar.

KUNST-CHRONIK

Nr. 6.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1^{1}/_{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser, Gerold & Co.; in **München:** E. A. Fleischmann.

Das Programm des „Deutschen Kunst- und Gewerbemuseums" zu Berlin.

Es ist den Lesern dieser Blätter bereits bekannt, daß in Berlin ein Verein hochangesehener Männer zusammengetreten ist, um dort ein „Kunst- und Gewerbemuseum" in das Leben zu rufen. Wir freuen uns aufrichtig dieses freien, von unten kommenden Entschlusses, denn ein solches Institut ist heutzutage ein durchaus nothwendiges, und es kann uns nur wundern, daß nicht die Regierung selbst nach den Erfahrungen und Lehren der letzten Londoner Ausstellung die Verwirklichung des Gedankens schon längst in die Hand genommen hat. Jener Verein hat bereits ein Programm ausgegeben, aus welchem wir Zielpunkte, Umfang und Mittel erkennen können. Wenn wir dasselbe hier einer Kritik unterziehen, so geschieht es nur aus dem ernsten Interesse an dem Gelingen der Sache selbst; man möge daher an betreffender Stelle mit Wohlwollen aufnehmen, was mit Gutmeinen geboten wird, umsomehr, als ja der Unterzeichnete einem Institute angehört, auf welches sich das Programm ausdrücklich beruft.

Der Verein faßt seine Aufgabe sofort im weitestdenkbaren Umfange. Das Ziel, welches das Programm aufstellt, ist die Hebung des Gewerbes nach der wissenschaftlichen und der künstlerischen Seite, und die Mittel dazu sind eine Schule und ein Museum, oder eigentlich zwei Schulen und zwei Museen, je für Wissenschaft und für Kunst.

Ziel und Mittel sind an sich gewiß richtig, und es fällt uns nicht ein, sie vom absoluten Standpunkte aus tadeln zu wollen oder ihre Nützlichkeit in Frage zu stellen. Die Frage ist aber die, ob sie unter den vorhandenen Umständen, unter den gegebenen Verhältnissen die richtigen sind, ob so äußerst umfassende Ziele mit den verfügbaren oder verfügbar zu machenden Kräften zu erreichen sind. Das ist's, was uns nicht scheinen will. Unserer Ansicht nach ist der eingeschlagene Weg ein verkehrter.

Aus dem Programm geht offenbar hervor, daß das Unternehmen in seinem weitesten Umfange an allen Punkten zugleich in Angriff genommen und gleichmäßig, wenn auch nicht sofort, zur Vollendung gebracht werden soll. Der Verein denkt sich dazu eine Summe von 250,000 Thalern erforderlich; diese soll ausreichen für den Bau eines Hauses, für den Ankauf der Sammlungen, für die Unterhaltung der Schulen und wohl auch der Beamten und der sonstigen Regie. So verstehen wir wenigstens das Programm, da nicht weiter davon die Rede ist, wie die jährlichen Kosten für Lehrer, Beamte, Diener u. s. w. aufzubringen sind. Wir hegen unsererseits keinen Zweifel, daß der Patriotismus Norddeutschlands sowie das wohlverstandene Interesse der Industriellen diese Summe zusammenbringen wird, obwohl das Programm selbst verheißt, daß man sich für den Anfang mit einer geringeren Summe begnügen könne. Wie weit die Summe aber reichen wird, dürfte sich am leichtesten aus der Vergleichung mit dem österreichischen Museum ergeben. Letzteres weist die Wissenschaft, also die volle Hälfte der Berliner Bestrebungen, von sich ab; eine Kunstgewerbeschule neben sich in's Leben zu rufen, ist ihm bis jetzt noch nicht gelungen, und wenn sie, wie keinem Zweifel unterliegt, gelingt, so fallen dem Museum nicht die Kosten zur Last. Es umfaßt also eigentlich nur den vierten Theil

dessen, was der Berliner Verein verfolgt. Dafür standen ihm bis jetzt etwa 50,000 Gulden jährlich zur Verfügung, von denen 15 bis 20,000 zu Ankäufen verwendet werden konnten. Die Kosten des provisorischen Lokales sind darin nicht mitbegriffen. Die Herstellung eines einfachen, fast schmucklosen definitiven Gebäudes, welches dem Museum bloß für seine gegenwärtigen Zwecke, ohne Kunstschule, ohne wissenschaftlich-technisches Museum nebst entsprechender Schule, räumlich genügen würde, ist, mit Ausschluß von Grund und Boden und mit Ausschluß der inneren Einrichtung, allein auf etwa die gleiche Summe berechnet, welche der Berliner Verein für seine (vierfache) Gesammtaufgabe erforderlich und hinreichend findet.

Diese Vergleichung dürfte klar genug sprechen, zumal die Größenverhältnisse bei beiden Museen, zu Berlin und zu Wien, in Bezug auf das Gebiet ihrer Thätigkeit, in Bezug auf die Anforderungen, die an sie gestellt werden, so ziemlich sich gleichen, und es ist daher nicht nöthig, noch das Kensington-Museum zu weiterem Vergleiche herbeizuziehen.

Selbst angenommen, es sei die Summe von 250,000 Thalern allein für das Gebäude und den Ankauf der Sammlungen bestimmt, so scheint sie uns dennoch nicht im Verhältniß zum Zweck zu stehen. Wenn dasjenige, was der Bau übrig läßt, auf den Ankauf für das wissenschaftliche und das Kunstmuseum so vertheilt wird, daß alle Zweige, die das Programm aufstellt, damit bedacht werden, so wird für jeden einzelnen nur ein sehr unbedeutender Anfang gemacht werden können, so daß man nur ein Gerippe haben wird, nicht Fleisch und Blut, davon das Gewerbe sich nähren kann. Es kommt aber vor allen Dingen darauf an, daß man von vornherein etwas hinstellt, was sofort und positiv nützen kann, was das kaufende und arbeitende, das lernbegierige, studirende und schaulustige Publikum gewinnt und nicht erst mit Hoffnungen auf die Zukunft vertröstet. Mit Letzterem erweckt man keine Sympathien. Und verschiedenartige Einzelheiten, an denen man nur die ungeheure Menge dessen sieht, was fehlt, sind weiter nichts als Anweisungen auf die Zukunft, denn nicht sie sind es, die bei mangelnder Vorbildung sich lehrreich erweisen, sondern ganze Kollektionen gleichartiger Gegenstände.

Freilich wird man sich darauf berufen, daß man die Lücken durch das Leihsystem ergänzen könne, welches sich ja bei dem Wiener Museum ausgezeichnet bewährt hat. Uns war es allerdings mit Hülfe dieses Systems möglich, binnen sechs Wochen nach Uebernahme des provisorischen Gebäudes, in dem noch Maler, Tischler und Glaser arbeiteten, ein Kunstindustriemuseum mit zweitausend Gegenständen, mit einer ornamentalen Kupferstichsammlung und dem Anfang einer Kunstbibliothek herzustellen, das sofort seine praktische Wirksamkeit beginnen konnte und an Werken ersten Ranges vielleicht das Kensington-Museum übertraf. Unter allen Umständen dürfte auch das gleiche Verfahren für das Berliner Museum zu empfehlen sein. Dennoch möchten wir bezweifeln, ob es dieselben Resultate haben wird. Denn erstens besitzen weder Berlin noch die norddeutschen Lande, nicht einmal annähernd, eine so unerschöpfliche Fundgrube entsprechender Gegenstände, wie sie dem österreichischen Museum in Wien und den Kronländern zu Gebote stehen, und zweitens läßt sich das System vielleicht gar nicht, oder doch nur sehr unzulänglich, auf die technisch-wissenschaftlichen Sammlungen anwenden, weil es Privatsammlungen dieser Art eigentlich gar nicht giebt.

Diese Gründe sind es vorzüglich, weshalb wir den vom Berliner Verein eingeschlagenen Weg nicht für den richtigen erkennen. Statt das kolossale Gebäude mit unzulänglichen Mitteln sofort von allen Seiten in Angriff zu nehmen, sollte man erst einen Theil zu einiger Vollständigkeit oder wenigstens zur Lebensfähigkeit, zu nachhaltiger und fruchtbarer Thätigkeit bringen, und dann erst, wenn die Mittel vorhanden oder zu beschaffen sind, einen Schritt darüber hinausthun.

Mit welchem Theile hier zu beginnen ist, darüber kann gar keine Frage sein. Aeußere und innere Gründe entscheiden für das Kunstindustrie-Museum. Dieses allein ist eine brennende Frage, die dringend der Erledigung harrt, dieses ist aber auch an sich in erster Linie geeignet, einen unmittelbaren praktischen Einfluß zu üben.

Zwischen der Wissenschaft und dem Gewerbe ist nie die Brücke abgebrochen worden, und die Verbindung besteht jetzt durch Realschulen und technische Institute aller Art wirksamer und kräftiger denn je. Anders ist es mit der Kunstindustrie. Kunst und Gewerbe haben sich seit langen Zeiten völlig geschieden, darüber ist das Handwerk in Ungeschmack versunken, und das Publikum hat gleichzeitig das Interesse und Urtheil in diesen Dingen verloren. Diese gelöste Verbindung wieder herzustellen, ist schon ein seit langem gefühltes Bedürfniß. Plötzlich aber ist durch die enormen, wenn auch keineswegs überall zu billigenden Anstrengungen der Engländer die Aufgabe eine brennende und der Verzug ein gefährlicher geworden. Sie haben nicht blos sich industrielle Künstler herangezogen und selbst das Publikum bis zu einem gewissen Grade gebildet und sein Interesse geweckt, sie haben nicht blos sich an die Spitze der Kunstindustrie gesetzt oder die Franzosen mindestens in die gleiche Linie neben sich herabgedrückt, sie haben auch den ganzen Modegeschmack verändert und auf eine völlig andere Basis gestellt. Und das ist durch das Kensington-Museum geschehen, durch das Studium guter Muster, welche uns die großen Kunstepochen der Vergangenheit überliefert haben. Wer also nicht den Engländern den Vorsprung und damit das Geschäft überlassen will, der ist gezwungen, möglichst schnell ihrem Beispiel

zu folgen. In dieser Lage befinden sich die Franzosen, in dieser Lage befindet sich auch Deutschland.

Durch die Erfolge Englands ist die Nützlichkeit eines Kunstindustrie-Museums über jeden Zweifel gestellt, und das um so mehr, als die zahlreichen neu gegründeten englischen Zeichenschulen keineswegs auf richtiger Basis zu stehen scheinen und keineswegs das leisten, was sie leisten könnten. Das Gleiche läßt sich aber noch nicht von einem technisch-wissenschaftlichen Museum sagen, wie denn auch diese Abtheilung des Kensington-Museums in der That sehr wenig von sich reden macht. Es liegt aber das zum guten Theil in der Natur der Gegenstände begründet. Den Hauptbestandtheil eines solchen Museums bildet jedenfalls die Maschinensammlung. Nun können aber Maschinen, welcher Art sie auch sein mögen, nie oder doch nur in seltenen Fällen den unmittelbaren Nutzen stiften wie Kunstwerke. Im Maschinenbau und in technischen Erfindungen ist im Ganzen immer ein stetiger Fortschritt gewesen, so daß im Allgemeinen alles Alte zugleich veraltet ist, und noch dazu ist der Fortschritt in den letzten Jahrzehnten ein so ungeheurer gewesen, daß alles Frühere fernab in die Raritäten- und Antiquitätenkammer hinabgedrückt worden. So wird denn ein Maschinenmuseum wenig anderes denn ein historisches Interesse gewähren, es sei denn, daß man es zu einer Ausstellung aller neuen Erfindungen mache. Das ist aber erstens ein kostspieliges Ding und zweitens legen Patente und Privilegien seiner praktischen Verwerthung ein großes Hemmniß in den Weg. Ganz das Umgekehrte ist in der Kunstindustrie der Fall. Was auf diesem Gebiet die Vergangenheit einmal Mustergültiges geschaffen hat, das ist mustergültig für alle Zeiten und veraltet nie; neue Werke werden seine Brauchbarkeit nie verringern; und dazu kommt, daß, ganz im Gegentheil gegen das große Gebiet der Maschine, der Geschmack gesunken und nicht fortgeschritten ist, also gehoben werden muß. Was von einer Maschinensammlung, gilt noch viel mehr von einem Schiffsmuseum, welches der Verein wohl nur auf sein Programm gesetzt hat, weil sich ein solches auch im Kensington-Museum befindet. Unseres Wissens ist es aber nur zufällig an dieser Stelle, weil es eben an anderem Raume gefehlt hat. Sicher wird auch jeder einsichtsvolle Besucher, der durch die zahlreichen Räume jener Anstalt wandert, wenn er zur Sammlung der Schiffsmodelle kommt, die Frage an sich richten: Wie kommt denn das hierher? und er wird es mit der Bedeutung der Marine in Leben und Politik Englands entschuldigen. Eines schickt sich nicht für Alle. In jedem Falle wäre es für ein deutsches Museum, das naheliegende praktische Ziele nicht mit englischen Mitteln verfolgt, ein theurer Spaß.

Kleinere Bedenken, die uns im Programme noch aufgestoßen sind, unterdrücken wir gern, doch können wir einen äußeren Umstand nicht verschweigen, welcher uns der Sache mehr hinderlich als förderlich zu sein scheint. Das ist der Verein selbst, der sich aus achtzig Männern gebildet hat. Es sind lauter Namen vom besten Klang aus allen Ständen und gewiß vom besten Willen für die Sache beseelt, aber ebenso sicher sind doch wohl nur wenige darunter, welche den Gegenstand, der in Frage steht, fach- und sachgemäß verstehen. Ein solcher Verein ist vielleicht ganz gut, dem fertigen Institut Popularität zu verschaffen und zu den nöthigen Mitteln zu verhelfen, aber in seiner Gesammtheit, als berathendes und beschließendes Komité konstituirt, will er uns doch nicht geeignet scheinen, eine Frage wie diese, die so sehr fachmännische Einsicht erfordert, im Einzelnen zu diskutiren und festzustellen. Mag er die Gründung der Anstalt im Prinzip beschließen, sie nach außen fördern und vor allem die Stände des Landes und die Regierung dafür gewinnen, die Statuten aber und ihre Ausführung sollte er den wenigen Berufenen in die Hände legen!

Wien, Ende Januar. **Jacob Falke.**

Korrespondenzen.

München, Ende Januar.

S—t. Sie erlauben Ihrem Korrespondenten wohl, nochmals auf den französischen Katalog des Prof. Marggraff zurückzukommen, da es einen Irrthum zu berichtigen gilt, der sich auch in kunstgeschichtliche Bücher eingeschlichen hat. Nr. 238 (Saal) wird nämlich verschiedentlich als hervorragendes Beispiel citirt, daß Arthur v. d. Neer auch treffliche Tagesbeleuchtungen habe malen können. Mündler dagegen hat dieses Bild entschieden als Artoys erklärt, und auch wir mußten ihm beipflichten, wenn wir die Farbengebung, die Zeichnung der Bäume, die Gruppirung der Wolken und den Gang des Lichtes betrachteten. Marggraff meint nun, das Bild gehöre allerdings in die flandrische Schule, habe aber bis auf die Touche herab mit Artoys nichts zu schaffen. Vor Kurzem konnten wir das Bild in der Nähe untersuchen, und da fanden wir, soweit unsere Kenntniß reicht, trotz der Marggraff'schen Autorität, den energischen, manchmal derben Vortrag des Artoys, der sich in einer Art manifestirt, wie wir sie weder bei Wildens noch bei L. de Vadder, noch bei Achtschellings oder van der Meulen getroffen haben. — Nr. 86 und 89 in den Kabinetten hätte der Verfasser getrost dem Herri de Bles zuschreiben können, von welchem die Galerie ein bezeichnetes Bild (Nr. 91) besitzt, dessen geringe Unterschiede sich durch eine andere, wohl spätere, Zeit des Künstlers erklären lassen. Der Tizian 619 (Kabinete) ist auf die Ansicht Mündler's hin Moretto getauft worden. Uns scheint das Bild eher ein Paris Bordone.

Der Künstlerunterstützungsverein hat ein prachtvolles Neujahrsgeschenk empfangen. König Ludwig I., der gegenwärtig in Rom weilt, hat ihm in wahrhaft edel-

müthiger Weise 10,000 Fl. in $4^1/_2$ procentigen Staatspapieren überwiesen. Nach der Schenkungsurkunde, welche vom 1. Januar datirt ist, soll dieses Kapital einen immerwährenden Bestandtheil des Grundvermögens bilden und für dessen sichere Anlegung Sorge zu tragen sein; ferner soll eine Verwendung zum Ankauf eines Hauses oder einer Baulichkeit nicht gestattet sein, das Zinsenerträgniß aber sowohl den Hinterbliebenen armer Künstler als den in Noth gerathenen Mitgliedern des Vereins zu Gute kommen.

Auch die Mitglieder des Kunstvereins werden mit ihrem Vereinsgeschenk, einem guten Stich von Preisel nach einer altniederländischen Pietà, die unter Nr. 66 als unbekannt in der Pinakothek hängt, zufrieden sein. Das Gemälde zeigt italienischen Einfluß, verleugnet indessen die Abkunft von der alten Schule der van Eyck nicht, jener Meister mit dem klaren Auge und dem treuen Natursinn, deren Bedeutung nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Im Kupferstichkabinet zu Dresden befindet sich eine mit unserem Bilde stimmende Handzeichnung, welche die Inschrift „Massys 1530" trägt; es wäre uns sehr erwünscht, wenn ein Forscher über Aechtheit oder Unächtheit der Inschrift etwas mittheilte. Wäre sie ächt, so würde das Bild nicht lange vor des Meisters Tod gemalt sein und einen nicht uninteressanten Beitrag zu seiner Würdigung geben.

Ueber die Galerie zu Pommersfelden ist uns die Mittheilung zugekommen, daß die besten der Bilder (etwa 250) nach Paris wandern sollen, um dort Ende April oder Anfangs Mai versteigert zu werden. Man glaubt so viel Geld daraus lösen zu können, daß man den anderen Theil in Pommersfelden hängen lassen kann.*) Damit verbinden wir zugleich die Anzeige, daß die Montmorillon'sche Kunsthandlung dahier die Kupferstichsammlung des verstorbenen Grafen Erwin von Schönborn-Wiesentheid vom 6. März an zu versteigern beabsichtigt. Die Sammlung enthält hauptsächlich moderne Arbeiten; zu einer zweiten, die zugleich mit verkauft wird, haben auch die alten Niederländer und Deutschen ein ansehnliches Kontingent beigesteuert. Der Katalog weist 1781 Nummern auf, eingerechnet eine Anzahl Zeichnungen, Lithographien und Bücher.

Eine für das Münchener Kunstleben im höchsten Grade interessante Nachricht haben wir noch mitzutheilen. In einer der Versammlungen des Alterthumsvereines erklärte nämlich Herr von Aretin, der Vorstand des Nationalmuseums, er beabsichtige, mit dem letztern zugleich eine permanente Ausstellung nach dem Muster des österreichischen Museums zu veranstalten, womit zugleich Vorlesungen, welche besonders das Handwerk berücksichtigen sollten, zu verbinden wären. Die unteren Säle des Museums böten dazu die schönste Gelegenheit. Diese Ankündigung ist begreiflicher Weise überall mit der größten Freude aufgenommen worden. Seither erfuhr man in München wenig von der Außenwelt; auch die Kunstvereinsausstellungen werden hier fast nur von hiesigen Künstlern beschickt. Jetzt soll es also anders werden. Wenn das Vorhaben zu Stande kommt, wird für unser Kunsthandwerk eine gedeihliche Befruchtung zu erwarten sein.

*) Vgl. die Pariser Korrespondenz im gegenwärtigen dritten Hefte der Zeitschrift. A. d. R.

Aus Tirol, Mitte Januar.

? Die Kapelle des berühmten Schlosses Amras wurde einer Restauration unterworfen. Den architektonischen Theil besorgte Geppert mit angemessener Schonung und Wiederherstellung der gothischen Grundanlage. Der talentvolle August von Wörndle hat die sechs Fresken aus dem Leben Jesu an den Seitenwänden größtentheils vollendet und durch ihre sorgsame Ausführung frühere Mißgriffe gut gemacht. Auch einen neuen Altar erhält die Kapelle aus dem Atelier von M. Stolz, der seine Tüchtigkeit auf dem Gebiete altchristlicher Kunst neuerdings bethätigte. Besondere Anerkennung verdient die fast lebensgroße hölzerne Statue des heiligen Nikolaus, dem das Kirchlein geweiht ist. Die Glasfenster gingen aus Neuhauser's Anstalt hervor, sie wurden nach Entwürfen Stadl's und Wörndle's ausgeführt. So haben wir hier wieder die Restauration eines alten Gebäudes zu rühmen, welche den Eindruck eines harmonischen Ensemble hervorbringt.

G. Mader hat sich nach München verfügt, um die Kartons für die Kirche von Steinach zu entwerfen. Die großen Wandflächen lassen Raum für eine großartige Lösung der Aufgabe, welche das Leiden und den Triumph der Kirche durch Darstellungen aus dem Leben Christi symbolisch umfaßt.

Die Vollendung der Pfarrkirche von Brunecken, welche durch einen Brand zerstört wurde, erforderte nicht weniger als fünfzehn Jahre, weil die Gemeinde nur allmälig die Mittel zu beschaffen im Stande war. Langsam stieg der Bau nach dem Entwurfe des Architekten Bergmann aus Wien mit theilweiser Benutzung der alten Grundmauern im romanischen Stile empor, die Façade schmückt das riesige Steinbild der unbefleckten Maria. Allmälig erhoben sich die Altäre, die Kanzel und der Chor, in die Thürme zog ein schönes harmonisches Geläute, die Thurmuhren wurden in Gang gebracht, eine prachtvolle neue Orgel aufgestellt, ein marmornes Kommuniongitter, die Beicht- und Kirchenstühle, Tauf-, Weihbrunn- und Opfersteine eingerichtet, die Altäre schmückten sich mit den kunstvollen Bildern Hellweger's, die wir schon erwähnt, der Hochaltar mit den Statuen der Apostelfürsten von J. Miller, die großen Bogenfenster erhielten dekorative

farbige Beglasung, plastische Stationsbilder wurden eingesetzt, und währenddem vollendete Mader seinen kunstvollen Freskencyklus aus dem Marienleben, der durch die Photographie bereits weite Verbreitung fand, sowie die reich mit Gold ausgestattete Dekorationsmalerei im Innern der Kirche und an den Altären, hierbei unterstützt von einigem Hilfspersonale.

Die Kirche von Brunecken mit all den Zierden ächter Kunst ist ein schönes Zeugniß davon, was eine Gemeinde mit bescheidenen Mitteln auszurichten vermag, wenn diese Mittel richtig zum Zwecke verwendet werden. Dafür mag sich Pusterthal beim Dekan v. Klebelsberg bedanken.

Nekrologe und Todesfälle.

* **Sipmann,** Gerhard, einer der Veteranen der Münchener Kunst, ist am 30. December v. J. im 77. Lebensjahre nach kurzer Krankheit in München gestorben. Er war im Jahre 1790 zu Düsseldorf geboren und erhielt auch seine erste künstlerische Bildung auf der dortigen Akademie, um sich später, seit 1814, in München unter Direktor Langer und endlich unter Cornelius weiter zu vervollkommnen. Indeß blieben seine größeren Versuche in der Historien- und Porträtmalerei ohne durchschlagenden Erfolg, und auch in der seit 1823 von Sipmann kultivirten Landschaftsmalerei konnte er es nicht zu höherer Anerkennung bringen. Dagegen trat seine Begabung für das Fach der Arabeskenmalerei schon frühzeitig hervor, so daß ihn Cornelius neben Eug. Neureuther u. A. bei der Ausführung des ornamentalen Theiles der Fresken in der Glyptothek beschäftigte. Auch in kunstgeschichtlichem und sonstigem theoretischen Wissen zeichnete sich Sipmann aus und qualificirte sich insofern trefflich zum Lehrer der Zeichenkunst und Kunstgeschichte, was denn auch bald von seinen Freunden und Gönnern erkannt wurde. 1829 erhielt er die Professur der Zeichenkunst am Kadettenhause zu München und hat in dieser Stellung theils durch praktische Unterweisung in einer fleißigen, fein gefühlten Handhabung des Griffels, theils durch anregende Vorträge auf die Bildung des bayerischen Offizierstandes einen segensreichen Einfluß geübt. Erst im Jahre 1860 trat er, als Siebziger, in den wohlverdienten Ruhestand. Als eine Frucht seiner pädagogischen Wirksamkeit ist die „Allgemeine Zeichnungsschule" (München, lit.-artist. Anstalt) zu betrachten, welcher sich ein Anhang mit auserlesenen Köpfen und Figuren aus den Werken Münchener Meister anreiht. Das letzte Werk, welches Sipmann (1860) im Münchener Kunstverein zur Ausstellung brachte, war der Entwurf zur Dekoration eines Speisesaales, welcher die Sagenwelt des Bacchus in cyklischer Form sinnvoll und anmuthig verkörperte.

—rn. **Genelli,** Camillo, der einzige Sohn Bonaventura Genelli's, geboren zu München am 30. März 1840, starb zu Weimar nach kurzem, aber schmerzlichem Krankenlager am 19. Januar d. J. — Unter Leitung seines Vaters widmete er sich den künstlerischen Studien und begab sich 1864 nach Wien, wo er als ein Schüler Rahl's bis nach dessen Tode verblieb. Von seinen Arbeiten wird eine Reihe Zeichnungen zu Ariost's „Rasendem Roland" wegen ihrer tiefen poetischen Auffassung und der Fertigkeit in der Komposition gerühmt. Unter dem Einflusse Rahl's wandte er sich mehr der koloristischen Richtung zu, und sollen seine letzten Arbeiten, Entwürfe zu einem „Achilles-Cyklus", hiefür ein entschiedenes Zeugniß geben. In ihm, der hienach mit hervorragendem Talente begabt war und durch sein bisheriges Streben zur Erwartung späterer bedeutender Leistungen berechtigte, wurden die schönsten Hoffnungen des trauernden Vaters zu Grabe getragen.

Quesnel, Jean François, der Aeltere, ein Genre- und Porträtmaler aus der Schule von Gros und von Regnault, geboren in Coutances 1803, ist am 28. November v. Js. in Caen gestorben.

Belloc, Jean Hilaire, Historien- und Porträtmaler, Zögling von Gros und Regnault, seit 1830 Direktor der Pariser Freischule für Zeichnenunterricht und Ritter der Ehrenlegion, geboren zu Nantes im J. 1786, ist am 9. Dezember v. Js. in Paris gestorben.

Personal-Nachrichten.

Fr. Overbeck in Rom erhielt das Kommandeurkreuz des belgischen Leopoldsordens. Außer ihm sind bisher nur drei nicht-belgische Künstler mit dieser Auszeichnung bedacht worden, nämlich Cornelius, W. Kaulbach und der jüngst verstorbene Ingres.

Dem Historien- und Porträtmaler Oscar Begas in Berlin wurde vom Könige von Preußen der Titel „Professor" verliehen.

Dr. G. Heider, Präsident der Wiener Akademie der bildenden Künste, erhielt den Titel und Charakter eines k. k. Ministerialraths.

Der Landschaftsmaler Hansch in Wien wurde kürzlich aus Anlaß der ihm ertheilten Auszeichnung des Franz-Josephs-Ordens von der Wiener Künstlergenossenschaft durch ein Festmahl geehrt.

Preis-Bewerbungen.

Preis Bordin für 1868. Die französische Akademie hat für diesen Preis eine Abhandlung über die Unterschiede und Analogien zwischen der griechischen und der römischen Baukunst ausgeschrieben. Zugleich soll bestimmt und nachgewiesen werden, welche Künstler und Kunsthandwerker beim Aufbau und bei der Dekoration von öffentlichen und privaten Gebäuden in Italien, Griechenland und den sonstigen Gebietstheilen des römischen Reiches thätig gewesen sind und welche Stellung diese Künstler und Kunsthandwerker im bürgerlichen und socialen Leben einnahmen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

— rn. **Eine Ausstellung historischer Porträts** wurde kürzlich in Weimar auf Anregung des Großherzogs zum Besten der Armee im Logengebäude veranstaltet. Die Anordnung derselben war dem Professor Wislicenus übertragen worden und lieferte dieser selbst eine große Anzahl Zeichnungen von Porträts deutscher Dichter aus den Jahren 1740 bis 1840, die er als Studien für seine, in Bruckmann's Verlag erschienene, deutsche Dichterhalle (photographirt von F. Albert) gefertigt hatte. Aus der Privatsammlung des Großherzogs waren ausgestellt: Porträt des Sansovino von Tizian; Porträt Wilhelm's II. von Oranien von Honthorst; Porträt der Töchter des Großadmirals Friedrich Heinrich von Oranien; Porträt des Prinzen von Oranien, Eroberers von Brasilien und seines Bruders; Porträt der Herzogin von Polignac, gemalt von Madame Le Brun; Porträt des Herzogs Carl August und seines Bruders Constantin im Alter von 10 Jahren, von Zinserling. — Die Frau Großherzogin hatte beigesteuert: Porträt des Herzogs von Alba; Porträt Karl's II. von England von Peter Lely; Porträt der Madame Le Brun, von ihr selbst gemalt. — Unter der großen Anzahl von Porträts (Gemälde, Handzeichnungen, Stiche, Büsten 2c.), welche aus der großh. Bibliothek, den hiesigen Sammlungen und aus dem

Privatbesitz geliefert wurden, boten besonderes Interesse: das Porträt der Beatrice Cenci von Angelica Kaufmann; Karl August von Jagemann; Wieland von Schoppenhauer; Schiller, von Frau von Simmanowitz gemalt, und Luther, Kreidezeichnung von Steinla.

⨯ **Der Galeriesaal in Herrenhausen bei Hannover,** von dem Kurfürsten Ernst August, unter besonderem Einfluß seiner Gemahlin Sophie, im Jahre 1692 erbaut und von dem Italiener Tommaso mit Freskomalereien geschmückt, ist seit zwei Jahren der Gegenstand großartiger Restaurationsarbeiten gewesen, mit denen Herr Konservator Eigner in Augsburg vom ehemaligen Könige von Hannover beauftragt war. Die Malereien der Hauptwand sind Episoden aus Virgils Aeneide. Vier große Gemälde in Gestalt von Teppichen, die von Genien gehalten werden, zeigen: 1) Die Zerstörung Troja's, 2) Juno, welche Aeolus beauftragt, Äneas' Flotte durch Sturm an Karthago's Küste zu treiben, 3) Der Empfang des Aeneas mit seinem Gefolge durch Dido und 4) Die Schlacht bei Lactium. Kleinere Medaillons, theils grün in grün, theils roth in roth, enthalten Zwischenhandlungen, wie die Entführung der Helena, das Urtheil des Paris, Laokoon's Kampf mit den Schlangen und Aeneas' spätere Vermählung und Regierung in Italien. Das Ganze ist mit reicher, farbenprächtiger Architektur verbunden. Zwischen den großen Bildern sieht man in Nischen auf den sechs Kaminstücken lebensgroße Reiterstatuen gelb in gelb und über der großen Thüre der Hauptwand das hannöverisch-pfälzische Alliance-Wappen, von Genien getragen, über der entgegengesetzten Thür den verschlungenen Namenszug des Erbauers Ernst August und seiner Gemahlin. Zu beiden Seiten der Thüren stehen überlebensgroße Karyatiden, gelb in gelb, und an den Wänden, zwischen den 18 Fenstern, in gleicher Größe und Farbe, allegorische Figuren der Fürstentugenden. Die kleinen Wände enthalten außer je zwei Medaillons nur eine Fortsetzung der gemalten Architektur und sind von großen wirklichen Balkons unterbrochen, die von gemalten Karyatiden getragen werden. Der Plafond, welchen Dekorationsmaler erneuert haben, ist reich mit phantastisch geschlungenen Friesen, in die Rosen gemalt sind, geschmückt. Die ganze Höhe des Saales ist 28′ 8″, die Breite 41′ 6″, die Länge 232′ hannöversches Maß. Die Malerei war durch Rauch, Staub und große Verletzungen beinahe unkenntlich geworden und kam schon bei der Reinigung in voller Klarheit und Tiefe der Farben hervor, ehe noch die fehlenden Theile ergänzt wurden. Zuletzt erhielten die Malereien einen konservirenden und vor Feuchtigkeit schützenden Ueberzug, der im Eignerschen Atelier erfunden ist; 1865 begann Herr Sesar, Schüler und Ateliergenosse des Herrn Eigner die Restauration und stellte das zweite große Bild, mit umgebender Architektur und zwei Reiterstatuen her, während Anfang Juni 1866 mit ihm sein College Herr von Huber und Herr Eigner selbst die Restauration fortsetzten. Doch schon nach drei Wochen mußte der Letztere in Folge des Kriegs auf Befehl der bayerischen Regierung auf seinen Posten zurückkehren, worauf Sesar und Huber die Restauration bis Ende Oktober, so lange es die Witterung gestattete, fortsetzten, die Hauptwand ganz, das Andere zum größten Theil vollendeten. Hoffentlich wird, wie auch die Verhältnisse in Hannover sich gestalten mögen, das Werk die Vollendung, die ihm gebührt und der es so nahe ist, finden, durch die bewährten Kräfte, die sich ihm mit solcher Hingebung gewidmet haben.

* **Im South-Kensington-Museum** wird eine Ausstellung von Gegenständen veranstaltet, welche zur Illustration der Bibel und zur Kenntniß des heiligen Landes dienlich sind. Unter anderen Dingen kommt dort auch ein Modell der Stiftshütte und des Salomonischen Tempels zur Ausstellung.

* **Ein neuer Kunstverein in London** hat sich soeben gebildet. An der Spitze der Gründergesellschaft stehen Kunstliebhaber und Gelehrte, wie der Herzog von Aumale, der italienische Gesandte, die Bibliothekare der Königin und des britischen Museums, der Konservator der National-Galerie u. A. Hauptzweck ist die zeitweilige Ausstellung und Vergleichung der von den Mitgliedern acquirirten Kunstgegenstände, und zwar sowohl Bilder und Skulpturen als auch werthvolle Bücher, Manuskripte, Email- und Porzellanarbeiten u. drgl.

♀ **Das im Kieler Schlosse aufgestellte Museum** antiker Skulpturen (Gypsabgüsse) hat kürzlich folgende werthvolle Bereicherungen aus dem Britischen Museum erhalten: 1) der Stein von Rosette; 2) Basreliefs aus Ninive; 3) das Harpyien-Monument aus Lykien; 4) Reliefs vom Mausoleum zu Halikarnaß nebst dem kolossalen Porträtkopf des Königs Mausolos; 5) fünf zu den s. g. Elgin Marbles gehörige Darstellungen und 6) den Diskobolos des Myron.

International Society of Fine-Arts. Der Erfolg der ersten Ausstellung dieses in großartigem Maaßstab angelegten Kunstvereins, welche in der Hafenstadt Brighton stattfand, soll nach übereinstimmenden Berichten auch die kühnsten Erwartungen übertroffen haben. Bis Ende v. Js., in verhältnißmäßig kurzer Zeit, sind durch Vermittelung der Gesellschaft überaus zahlreiche Verkäufe zu Stande gekommen, und der Besuch war fortdauernd der Art, daß sich die Direktion veranlaßt gesehen hat, die Ausstellung bis zur Eröffnung des Parlaments in Brighton zu belassen

Kunstliteratur.

* **Mr. Wornum,** der Direktor der Londoner Nationalgalerie, hat sein seit längerer Zeit vorbereitetes biographisches Werk über Holbein, einen stattlichen, reich illustrirten Großoktavband von elegantester Ausstattung, soeben erscheinen lassen. Wir kommen selbstverständlich auf diese zweite Holbein-Biographie, die binnen Jahresfrist an's Licht getreten, demnächst ausführlich zurück.

Kunsthandel.

Von Rembrandts Nachtwache steht ein trefflicher Stich in Aussicht, mit welchem der Direktor der Kupferstecherschule zu Amsterdam, Kaiser, gegenwärtig beschäftigt ist.

Von den Skulpturen des Museums Campana, von welchem bekanntlich ein Theil nach Petersburg gekommen ist, ein anderer unter dem Namen „Museum Napoleon III." in Paris bewahrt wird, sind die interessantesten und wichtigsten noch zur Zeit, wo die Sammlung in Rom beisammen war, photographisch aufgenommen. Die Publikation der Blätter, kl. Folio, in 12 Lieferungen ist ein sehr verdienstliches Unternehmen der Firma A. Asher u. Co. in Berlin und London. Jede Lieferung enthält 9 Blätter, welche von einem erläuterdem Texte von Henri d'Escamps begleitet sind.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

* **In Pompeji** wird von der italienischen Regierung eine Specialschule für Archäologie gegründet. Mehrere Häuser der alten Stadt sollen zu diesem Zweck hergerichtet und auch die Wohnungen der Zöglinge darin angelegt werden, damit diese sich auf solche Weise vollständig in ihr Fachstudium einleben können. Diese Anstalten zur Förderung des archäologischen Studiums stehen mit andern beachtenswerthen Maßnahmen des intelligenten italienischen Unterrichtsministers Berti in Zusammenhang, welcher namentlich der deutschen Alterthumswissenschaft durch Berufung deutscher Gymnasiallehrer und Entsendung von Studirenden an deutsche Universitäten in Italien neue Pflanzstätten bereitet.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Die Kirche S. Epvre zu Nancy** wird, nachdem sie restaurirt, nun auch mit Glasmalereien geschmückt, deren Ausführung drei bewährten deutschen Künstlern anvertraut worden ist. Schon vor einiger Zeit stiftete der Kaiser Franz Joseph von Oesterreich ein Glasfenster in die Kirche, in welcher sich die Gräber der alten Lothringer befinden. Dasselbe wurde nach den Entwürfen von Klein und Fr. Schmidt in Wien in der dortigen Glasmalerei-Anstalt von Geiling ausgeführt und erfreute sich eines derartigen Beifalls, daß Herr Drouilliet, ein Geistlicher, dessen Händen der Ausbau der Kirche namentlich anvertraut ist, nun auch die weiteren vierzehn Fenster bei den genannten Künstlern bestellt hat.

Wandmalereien vom Ende des 15. Jahrhunderts sind kürzlich in den Kirchen zweier kleinen Holländischen Städte, Groenlo und Lochem, von dem Kunstforscher Van der Kellen jr. aufgedeckt worden. Beide sollen die Hand von nicht unbegabten Künstlern aufweisen, sind aber leider nur sehr unvollständig erhalten. Die Kompositionen der Bilder in Groenlo

hat der Entdecker als eine Anbetung der h. drei Könige, eine Flucht nach Egypten, eine Auferstehung und ein Jüngstes Gericht bestimmt und setzt die Entstehungszeit der Malereien auf das Jahr 1470. Das Bindemittel der Farben scheint Eiweis, mit Essig gemischt, gewesen zu sein. — Die Malereien in Lochem stellen einen h. Christoph, welcher mit dem Christuskinde fünfzehn Fuß mißt, und einen h. Sebastian dar, der von einem knieenden Donator verehrt wird.

In der Münchener Erzgießerei fand am 26. v. M. der Guß des bronzenen Standbildes für L. v. Klenze statt, welches König Ludwig I. neben dem von Gärtner im nächsten Mai vor dem Aktien-Volkstheater auf dem Gärtnerplatz in München errichten lassen will.

* **Rahl's Fries für die Universität in Athen** wird, wie wir schon voriges Jahr gemeldet, einem nicht genug anzuerkennenden Beschlusse des österreichischen Kunstvereins zufolge von dem Kupferstecher Christian Mayer in Wien in Schabmanier vervielfältigt, um als Prämie an die Vereinsmitglieder vertheilt zu werden. Das ganze großartige Werk wird fünf Blätter umfassen, von denen zwei, die Schmalseiten des Frieses darstellend, bereits nahezu fertig und zu Prämien für das laufende Jahr bestimmt sind. Mit diesen ersten Kupferstichen wird ein Croquis des ganzen Frieses, in lithographischen Umrissen von Ernst Peßler ausgeführt, und von Ludwig Speidel mit erläuterndem Text begleitet, ausgegeben werden. Theoph. Hansen hat sich bereit erklärt, einen einheitlichen Rahmen für das Ganze zu komponiren, welcher sammt Glas den Vereinsmitgliedern zu einem verhältnißmäßig billigen Preise geliefert werden wird.

Kataloge und Geschäftsberichte.

Katalog einer kostbaren Kupferstichsammlung mit seltenen Abdrücken. Rudolph Weigels Kunstauction. Termin 11. März.

Antiquar. Bücherlager von Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Nr. 171. Schöne Künste, Architektur, Kupferwerke.

Bericht über die Wirksamkeit und die Verwaltung des Kunstvereins zu Hannover vom 1. Mai 1865 bis dahin 1866.

Zeitschriften.

Neue Gewerbeblätter für Kurhessen. 1867. Januar.
Bemerkungen über die Verderbniß der Oelgemälde und Vorschlag zu einer Verbesserung in der Anfertigung der Malerleinwand.

Journal des Beaux-arts. Nr. 1.
Exposition et vente des oeuvres de Bellangé. — A. Waldorp. — Peintures murales découvertes en Hollande. — Portraits anglais (Vente du 30. Janvier). — Chronique générale etc.

La Chronique des Arts. No. 163. 164.
La collection Blacas. — Exposition universelle. — Necrologie (Quesnel; Belloc). — Livres d'étrennes. — Inauguration du buste de Felix de Verneil. — Société des amis des arts à Bordeaux. — De quelque démolitions à Paris. — Nouvelles etc.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** Fräul. S. André (Düsseldorf): Landschaft. — A. Hähnisch (Berlin): Kinderporträts. — Konrad Freyberg (Berlin): Reiterporträt. — Jul. Erbe (Berlin): Landschaft. — Kraus (Berlin): Lesende Dame. — Senezcourt (Brüssel): Dame, Thee einschenkend. — A. v. Bensa (Wien): 1. Markt zu Szolnok (Ungarn); 2. Lagernde Betyaren. — E. Lichtenfels (Wien): Abendlandschaft. — W. Camphausen (Düsseldorf): Stute und Fohlen. — T. Schmitson († Wien): Pferdestudie. — A. Böcklin (München): Satyre. (Antikes Kostüm.) — R. Koller (Zürich): Viehstück. — A. Jebens (Berlin): Genrebild. — Klara Oenicke (Berlin): Dr. Martin Luther. — Prof. E. Bendemann (Düsseldorf): Mädchen am Brunnen.

II. **Karfunkel's Central-Ausstellung.** Otto Günther: Ich gratulire; Mit der Puppe. — R. Pfyffert: Landschaft. — Paul (Stralsund): Weibliches Porträt. — Anna Peters: Großes Blumenstück. — Fr. Friedländer: Bauern im Gespräch; In der Schmiede. — Elisabeth Jerichau-Baumann: Meerweib. — Th. Maassen: Madonna. — J. Lulvès: Zwei kleine Bilder, Edelmänner aus dem 17. Jahrh. — Karl Rundt, Campo santo zu Amalfi. — Karl Begas: L. van Beethoven's Büste.

III. **Lepke's Kunsthandlung.** Friedr. Werner: Der Bilderliebhaber. — Franz Meyerheim: Familienglück (Tyrol). — L. Knaus: Ermüdung. — W. Amberg: Vornehmes Pärchen im Park spazierend. — P. Arons: Dame vor dem Spiegel. — G. Spangenberg: Mutter an der Wiege. — E. Meissonnier: Ein Fahnenträger, 17. Jahrh. — Fauvelet: Kavalier. — Louis Lassalle: Drei Reiser sammelnde Kinder im Schnee um ein kleines Feuer. — J. Trayer: Nähendes Mädchen. — A. Guillemin: Mädchen mit einem Vogel im Bauer scherzend. — E. Levy: Paul und Virginie. — L. Bakalowicz: Dame mit Papagei. — A. Seignac: Kleines Mädchen bei der Toilette. — Ziem: Venedig. — H. Harrer: Zwei kleine Mädchen, von denen das eine aus einer Kürbisflasche trinkt. — Al. Calame, Oelskizze.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** Möbelgarnitur, Hängelampe und Leuchter nach Entwürfen von Theoph. Hansen. — Entwürfe zu einem Pokal und drei Schalen von J. Macholdt. — Handzeichnungen zu Dante von J. A. Koch, Eigenthum der Wiener Kunstakademie. — Entwürfe zu dem bischöflichen Residenzgebäude in Czernowitz von J. Hlawka. — Nießen's Kopien der Köpfe aus Lionardo's „Abendmahl", photographirt von Bruckmann. — Kamin, nach dem Entwurfe von v. d. Nüll.

II. **Oesterreichischer Kunstverein.** Elisabeth Jerichau-Baumann: „Die Gestrandeten an der Nordsee". — A. Lier: „Motiv aus Mecklenburg". — R. Alt: Aquarelle. — A. Hansch: „Klostergarten". — E. Rahl: Studienkopf. — R. v. Haanen: Sommerlandschaft. — Canon: „Eva". — J. Nowopacky: Ansicht bei Terracina. — E. Ender: Porträt. — W. Emelé: „Pferdevorführen auf einem ungarischen Edelhof". — J. Marack: „Der Kongreß unter den Ulmen". — E. P. v. Bommel: „Ansicht von Dortrecht". — Ant. Mayer: Kartons zu „Hermann und Dorothea". — A. Schuster: Kampfscene. — R. Hausleithner: „Kaiser Joseph II. läßt sich den Plan für das Josephinum vorlegen". — J. M. Aigner: Kopie von Rubens' „Vier Welttheilen".

Briefkasten.

Herrn **C. S.....t in Z.**

Ich danke Ihnen auf das Beste für das rege Interesse, welches Sie fortdauernd unserer Zeitschrift angedeihen lassen und bedauere um so mehr, die Erfüllung der Wünsche Ihres unzufriedenen Abonnenten nicht direkt in Aussicht stellen zu können. Wenn derselbe aufmerksam unser Programm (dem I. Jahrgange vorgedruckt) gelesen, wird er auch leicht das Unberechtigte seiner Ausstellungen einsehen. Wir wollen eben nicht die Bahn der alten Kunstblätter gehen, die schließlich immer an ihren antiquarischen Studien und ihrer strengen oder trockuen Wissenschaftlichkeit zu Grunde gegangen sind. — Der Erfolg der Zeitschrift — deren Auflage jetzt schon 1750 Exemplare beträgt — ist lediglich dem Umstande zu verdanken, daß sie einen frischeren Ton angeschlagen und dem Kunstleben der Gegenwart ihr Augenmerk in vorwiegender Weise zugewandt hat. — Gegen Ihren einen Abonnenten stehen übrigens zehn (zum mindesten), welche den entgegengesetzten Vorwurf gegen die Zeitschrift erheben und einen leichteren, bequemeren Ton angeschlagen wünschen. Wollten wir es aber Allen recht machen, so würde es uns schließlich ergehen wie dem Manne mit dem Esel in der bekannten Lafontaine'schen Fabel. Der Vergleich mit der Gazette des beaux-arts zieht aus verschiedenen Gründen nicht. Abgesehen von dem um das Dreifache höheren Preise, fehlt es uns, um nur eins zu erwähnen, in Deutschland vor allen Dingen an jenen reichen Amateurs, die sich ein Vergnügen daraus machen, Werke ihres Besitzes auf eigene Kosten stechen und durch die Gazette publiciren zu lassen. Unterstützungen dieser Art hat die Zeitschrift bisher nur in zwei Fällen zu verzeichnen.

Jeder wahre Freund der kunstwissenschaftlichen Bestrebungen, also auch Ihr unzufriedener Abonnent, sollte doch, ehe er mäkelt, bedenken, daß es sich zunächst darum handelt, überhaupt ein existenzfähiges Organ für die künstlerischen Interessen in Deutschland zu schaffen. An der Existenzfähigkeit unserer Zeitschrift glaube ich fortan nicht mehr zweifeln zu sollen, wenn auch von einer eigentlichen Rentabilität noch nicht die Rede sein kann. Ich würde es daher für eine Frivolität halten, jetzt von unserem Programm abzugehen und dadurch das ganze Unternehmen wieder in Frage zu stellen. Im Uebrigen, denke ich, wird jeder Jahrgang auch für den Freund der alten Kunst und der strengen Forschung so viel des Interessanten mit sich führen, daß Niemand die Ausgabe von vier Thalern jährlich zu bereuen hat. Es mag mir gestattet sein, in dieser Hinsicht mich auf das Urtheil des Herrn Geheimrath Schnaase zu berufen, welcher erst vor Kurzem dem Herausgeber der Zeitschrift seine Anerkennung dahin ausdrückte, daß noch kein deutsches Kunstblatt in kurzer Zeit so viele werthvolle Beiträge gehabt habe. Sollte übrigens der Erfolg unseres Unternehmens, wie ich hoffe, mit der Zeit einen größeren Aufwand für ihre Ausstattung und ihren Inhalt erlauben, so werde ich nicht der Letzte sein, der eine Erweiterung derselben in dem Sinne ihres unzufriedenen Abonnenten anzustreben bemüht ist. Aber gut Ding will Weile haben!

E. A. Seemann.

Inserate.

Nr. 7 der „Kunstchronik" wird Freitag den 22. Februar ausgegeben, Heft IV der Zeitschrift nebst Kunstchronik Nr. 8 Freitag den 8. März.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von F. C. W. Vogel in Leipzig.

II. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

22. Februar.

KUNST-CHRONIK

Nr. 7.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien**: P. Kaeser, Gerold & Co., in **München**: E. A. Fleischmann.

Die Ausstellung der königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin.

„Jedes technische Produkt sei: erstens das Resultat des materiellen Dienstes oder Gebrauches, der bezweckt wird, sei dieser nun thatsächlich oder supponirt und in höherer symbolischer Auffassung genommen; zweitens das Resultat des Stoffes, der bei der Produktion benutzt wird, sowie der Werkzeuge und Proceduren, die dabei in Anwendung kommen."

Ein Fundamentalsatz aus G. Semper's Werk „Der Stil", auf den nicht oft genug aufmerksam gemacht werden kann, in Zeiten zumal, wie die unsrigen, in denen die Technik, bei der hohen Vervollkommnung, die sie bereits erlangt hat und noch erlangen wird, auf dem besten Wege ist, die Schwierigkeiten, welche die Bezwingung des Stoffes ihr bietet, gänzlich zu beseitigen.

Die königliche Porzellanmanufaktur in Berlin hatte in den letzten Tagen des Januars eine Ausstellung derjenigen Produkte veranstaltet, durch welche sie auf der Pariser Industrie-Ausstellung vertreten werden soll.

Wir ersparen uns die Aufzählung und Beschreibung der einzelnen ausgestellten Gegenstände. Viele derselben sind von großer Schönheit, so namentlich eine große Biscuitvase von klassischer Form, mit Kompositionen von Frühling und Herbst nach Bildern von Bendemann geschmückt. Eine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit ersten Ranges ist ferner ein Tafelaufsatz, den Friedrich der Große für die Kaiserin Katharina II. von Rußland anfertigen ließ, nach den alten Formen neu wiederholt. Die vortrefflichen Leistungen des Institutes in Bezug auf chinesisches Porzellan, auf Porzellanwaaren im Rokokogeschmack, dem wahren Porzellanstile, die Pracht der Farben und Schönheit der Formen, die man darin zu erreichen weiß, verdienen die höchste Anerkennung.

Bedenklich dagegen sind die Leistungen, in denen man bemüht gewesen, Thonwaaren, Steingut und Majoliken in Porzellan nachzuahmen. Wir dürfen nicht verhehlen, daß die Imitation dieser einzelnen Zweige der keramischen Kunst in Porzellan vorzüglich gelungen ist, so vorzüglich, daß man beinahe in den Glauben hätte versetzt werden können, ein geschnitztes Holzkästchen, in welches eine gemalte Porzellanplatte eingelassen war, sei ebenfalls aus Porzellan.

Es ist unbedingt ein Stilfehler, in einem anderen Material etwas nachzubilden, was gerade durch die Eigenthümlichkeiten des ursprünglichen Stoffes und dessen Behandlungsweise in seinen Formen bedingt ist. Noch gröber wird der Fehler, wenn ein kostbarerer und edlerer Stoff zu solchen Kunststücken verwendet und in die einem geringeren eigenen Stilformen hineingezwängt wird. Der Fehler steigert sich mit dem Grade der Täuschung, der erzielt wird.

Betrachten wir eines Beispiels halber die ausgestellten Weinkühler. Dieselben sollen bei dem Beschauer den Eindruck hervorbringen, und bringen ihn sicherlich bei solchen hervor, die ihren Ursprung nicht kennen, als seien sie Thonwaaren. Als solche würden sie ihre Form, welche die eines Umdrehungskörpers ist, der Töpferscheibe verdanken. Bei der Porzellanfabrikation ist jedoch diese wegen der zu geringen Plasticität des Materials nicht anwendbar; wie bekannt, werden Porzellangegenstände gegossen. Ferner wird bei den Thonwaaren die schöne, warme, gelblich-graue Farbe des natürlichen Stoffes benutzt zum Grundton der auf den Gefäßen angebrachten

ornamentalen oder figurirten Darstellungen, während dieselbe bei den in Porzellan nachgeahmten Thongefäßen erst künstlich hergestellt werden muß. Welches ist denn nur der Zweck dieser in Porzellan gefertigten thönernen Weinkühler, die sich in dem ihnen natürlichen Materiale mindestens ebenso vollkommen, billiger, und daher auch geeigneter zur Verbreitung eines veredelten Geschmackes herstellen lassen? Hiezu kommt noch, daß die Gefäße bestimmt sind, die von ihnen aufzunehmende Flüssigkeit so lange wie möglich frisch zu erhalten. Und gerade hiefür scheint die poröse Thonpaste, die eine größere Verdunstung gestattet, bei weitem zweckmäßiger zu sein, als die dichtere Porzellanmasse.

Etwas sehr Aehnliches, wie mit den eben besprochenen Thongefäßen, ist es mit den imitirten Steingutkrügen, in deren Fabrikation sich unsere deutschen Töpfer des 15., 16. und 17. Jahrhunderts vor Allen ausgezeichnet haben. Ganz unbegreiflich ist es uns aber, wie man darauf hat verfallen können, bei einzelnen dieser Krüge, gleichsam als Schmuck des Gefäßbauches, die Verkleidung des eigentlichen Stoffes aufzugeben und einen rings um den Krug herumführenden Streifen, der mit Städteansichten, oder Arabesken in Porzellanfarben versehen ist, völlig als Porzellan zu behandeln. Bei einem Gefäße, das Homogeneïtät der Masse erfordert, zwei verschiedene Stoffe, gleichsam continuirlich verbunden, auftreten zu lassen, von denen der eine die Behandlung des anderen namentlich beim Brennen nicht verträgt, ist durchaus unberechtigt und verstößt gegen die einfachsten Regeln des Stiles.

Dasselbe gilt von den „Porzellan-Majoliken" — sit venia verbo. — Die alten Majoliken erhalten ihren besonderen Reiz dadurch, daß die Töpfer der Renaissance, vornehmlich die umbrische und toskanische Schule, eben in den Beschränkungen, die ihnen das Material in Form und Farbengebung auferlegte, das Mittel gefunden haben, wahre Kunstwerke hervorzubringen. Hier dagegen ist in einem Stoffe, der weit größere Feinheit in Behandlung des Reliefs und größesten Farbenreichthum gestattet, künstlich und im Widerspruch gegen das Wesen des Materials eine derbere Plastik und beschränkte Farbenleiter angewendet. Ebenso falsch will es uns scheinen, daß man zur malerischen Ausschmückung einer Majolikavase aus Porzellan sich der Kopie eines Bildes nach Rubens auf dem hiesigen Museum bedient hat (der Christusknabe mit Kindern in einer Landschaft, Nr. 779). Das glühende Kolorit des Meisters, der namentlich das derbe Fleisch der Kinder so lebensvoll zu behandeln wußte, erscheint nun in der Kopie gelblich und völlig der Inkarnation welker Greise gleich.

Abgesehen aber auch von diesem einzelnen Falle, können wir uns überhaupt nicht für farbige Kopien von Bildern bekannter Meister auf Porzellangefäßen, noch viel weniger auf selbständigen Porzellanbildern, wie wir dergleichen auch in den Räumen der Porzellanmanufaktur gesehen haben, aussprechen, da bei der Ungleichheit der Palette des Porzellanmalers und des in Oel- oder Wasserfarben thätigen Künstlers die Kopie, selbst bei größester Treue in der Zeichnung, in Bezug auf die Farbe ein Zerrbild wird. Was soll man gar über Porträt-Photographien verschiedener hoher Persönlichkeiten auf Porzellan sagen!? Wir haben um so mehr geglaubt, daß es an der Zeit sei, auf diese falsche Richtung aufmerksam zu machen, als gerade in der jüngsten Zeit auch in Berlin Bestrebungen zur Gründung eines Kunstgewerbe-Museums aufgetreten sind. Wie nothwendig ein solches Institut, das London im großartigsten Maßstabe und in Deutschland namentlich Wien besitzt, auch für Berlin ist, tritt uns besonders klar vor Augen, wenn wir sehen, daß eine Anstalt, wie die königliche Porzellanmanufaktur, die gemeinhin für ein Musterinstitut auf diesem Gebiete gilt, noch so weit davon entfernt ist, die richtigen stilistischen Grundsätze konsequent zur Anwendung zu bringen.

P. G.

Todesfälle.

Wright, John Masey, ein angesehener Decorations- und Panoramenmaler und vielbeschäftigter Illustrationszeichner Englands, Schüler von Stothard, geb. 1773 in der Nähe von Fentouville, starb am 13. Mai 1866 in London.

Adam, Jean Victor, Schlachtenmaler und Lithograph, geb. in Paris 1801, Schüler von Meynier und Regnault, starb in Viroflay am 1. Januar ds. Js.

Klagmann, Jean Bapt. Jules, Bildhauer, geb. in Paris 1810, Schüler von Feuchère und Ramey dem J., Ritter der Ehrenlegion, starb in seiner Vaterstadt am 18. Januar.

Personal-Nachrichten.

Victor Schuetz in Paris ist zum Kommandeur des Ordens der Ehrenlegion ernannt.

Ernest Hébert ist an Stelle Robert Fleury's, welcher seine Stelle aus Gesundheitsrücksichten niedergelegt hat, zum Direktor der französischen Akademie in Rom ernannt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

♀ **Kieler Kunstverein.** Die Zahl der Mitglieder des Kieler Kunstvereins hat im verflossenen Jahre 748 betragen. Die Galerie der Kunsthalle ist durch drei von dem Münchener Frauenverein geschenkte Oelgemälde vermehrt worden. Dieselben bestanden aus einer Kopie nach einem spanischen Original, gemalt von Eckelsbach, einer „Puszta", gemalt von Lang in München, und einer „Kuhweide" von Voltz ebendaselbst. Da der Kunstverein bei dem Professor an der weimarischen Kunstschule, dem Historienmaler Pauwels, ein historisches Gemälde für die Summe von 2000 Thlrn. bestellt hat, das innerhalb 4—5 Jahren zu liefern ist, ferner bei dem Architekturmaler H. Heger aus Hadersleben, d. Z. in Kiel, ein Architekturbild, das Innere des Ulmer Doms darstellend, und bei dem Landschaftsmaler J. Bünsow in Kiel eine italienische Landschaft, den Nemisee, jedes Bild zum Preise von 400 Thlrn. und in der ersten Hälfte dieses Jahres zu liefern, und da endlich der Bildhauer Ed. Lürssen in Berlin (ein geborner Kieler) ein „Reliefporträt des Malers Asmus Jakob Carstens" für den Verein in Marmor ausführt, so haben dessen finanzielle Verhältnisse ihm nicht gestattet, noch anderweitige Ankäufe für die Galerie im verflossenen Jahre zu machen. Dagegen hat der Verein auf der Ausstellung des Sommers 1866 zur Verloosung unter seine Mitglieder noch für 276 Thlr. Oelgemälde und für 104 Thlr. Aquarelle angekauft. Auf derselben

Ausstellung, die in Folge der Kriegsverhältnisse freilich nur schwach beschickt war, kaufte ein Verloosungs-Komité, das zum Zwecke der Verbreitung von Kunstwerken und Hebung des Kunstsinnes im Lande zusammengetreten war, für 1516 Thlr. Oelgemälde, für 222 Thlr. Aquarelle und für 78 Thlr. Skulpturen. — Der Kunstverein tritt in das neue Rechnungsjahr mit einem Kassenbehalt von 2080 Thlrn. ein.

+ **Berlin. Das Königliche Institut für Glasmalerei** und die Königliche Porzellan-Manufaktur haben sich auch zur Pariser Ausstellung gerüstet, und ihre Produkte sind hier dem Publikum zugänglich gemacht worden. Das erstere Institut beschickt die Ausstellung mit einem 35 Fuß hohen und 5 Fuß breiten Glasfenster, welches König Wilhelm in das Germanische Museum gestiftet hat. Es stellt die Grundsteinlegung zu der Karthause in Nürnberg durch den Burggrafen Friedrich V., den Ahnherrn unseres Königshauses, in Gegenwart des auf dem Thron sitzenden Königs Wenzel vor. Das Historische ist nach den Ermittelungen des Geh. Archiv-Rathes Märcker in die Komposition aufgenommen, der Karton nach diesen Angaben von Kreling gezeichnet. Man kann nicht sagen, daß derselbe geschickt und stilvoll für ein Glasgemälde angelegt wäre. Die Anordnung ist zu frei malerisch, die Töne setzen sich nicht genug gegen einander ab, die Gruppirung geht in verschiedenen Plänen zu sehr nach der Tiefe, und kleinliche, im Glasbilde ganz unerträgliche Beigaben, Pflänzchen am Boden, ja selbst grüne Bäume auf dem Wall der das Ganze überragenden, steinfarben gehaltenen Architektur des burggräflichen Jagdschlosses, drängen sich auf. Die Uebertragung auf Glas ist durch den Maler M. Martin recht löblich und geschickt ausgeführt.

♂ **Der Kunstverein in Baden-Baden.** Der Gedanke, in dem weltbekannten Badeorte Baden-Baden, nach welchem Tausende von Fremden aller Nationen jährlich hinströmen, zur Belebung und Förderung künstlerischer Interessen einen Kunstverein zu gründen, schien in mancher Beziehung viel Versprechendes für sich zu haben. Derselbe wurde besonders von Karlsruher Künstlern, Schirmer u. A. längst in's Auge gefaßt; es stellte sich jedoch der Verwirklichung desselben der Mangel eines geeigneten Ausstellungslokales entgegen. Endlich wurde ein solches, nach verschiedenen vergeblichen Versuchen erreicht. S. K. H. der Großherzog von Baden gestattete, daß in dem Seitengebäude des neuen Theaters die Fronte für ein Ausstellungslokal bestimmt und in geeigneter Weise eingerichtet wurde. Dasselbe erhielt vorzügliches Oberlicht, zu dessen Maßverhältnissen nebst der sonstigen inneren Einrichtung der Maler Vollweider in Karlsruhe die Angaben machte. Während der Bau ausgeführt wurde, konstituirte sich ein vorläufiges Komité zur Gründung des Kunstvereins selbst. Die Badener Bürger, sowie die daselbst wohnenden Künstler ergriffen mit freudigem Interesse den Vorschlag. Der Stadtdirektor, Freih. v. Göler, übernahm die Präsidentschaft und im Frühjahr 1863 wurde dem in's Leben getretenen Kunstverein das neue Lokal übergeben, welcher seine Wirksamkeit sofort mit Eröffnung einer permanenten Ausstellung begann. Diese letztere ist durch Uebereinkunft mit dem Kunstverein in Karlsruhe verbunden, wornach sich die Vereine die auszustellenden Werke gegenseitig übersenden, im Uebrigen besteht jedoch eine gesonderte Organisation und Verwaltung. Es finden jährlich zwei Verloosungen statt, eine für die Mitglieder und eine für die Besucher der Ausstellung. Zu letzterer werden die Ankäufe aus den Entréegeldern gemacht, mit denen zugleich Loose verbunden sind. Die Ankäufe von Kunstwerken, welche während der vier Jahre von 1863 bis mit 1866 durch den Kunstverein in Baden-Baden stattfanden, weisen die respektable Summe von 18,126 Fl. auf, was für einen Verein, der nur wenig über 200 Mitglieder zählt, um so erfreulicher ist und um so mehr einen Beleg seiner tüchtigen Verwaltung bildet. Zur Ausstellung kamen durchschnittlich jährlich 200 Kunstgegenstände, im letzten Jahre betrug diese jedoch nur 96. Besonders von auswärtigen Künstlern war die Ausstellung spärlich beschickt. Es wäre zu wünschen, daß auch diese sich mehr mit Zusendungen betheiligten, da ohne solche eine steigende Fortentwickelung des Vereins nicht wohl möglich wäre.

+ **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin.** (Sitzung vom 29. Januar.) Der Vorsitzende, Herr Geh.-Rath Waagen, legte verschiedene literarische Neuigkeiten vor. Daran reihte sich die Betrachtung von Photographien spanischer Architekturen. Hierauf hielt Herr Geh.-Rath Waagen einen längeren Vortrag über Murillo, den er in Spanien genauer kennen gelernt, als es sonst möglich ist. Er sei, wenn irgend Einer, Kirchenmaler. Man unterscheidet drei Manieren bei Murillo, die Spanier bezeichnen sie als Estilo frio, estilo calido und estilo vaporoso (kühler, warmer und duftiger Stil). Der erste schließt sich an Ribera an und wird durch strenge Zeichnung, meist schwärzliche, ziemlich undurchsichtige Schatten, in's Röthliche oder speckig-Gelbliche fallende Lichter charakterisirt. Erwähnt wurden aus dieser Manier und lagen in Photographien vor: ein Johannes der Täufer, eine Pietà, die Madonna mit der Windel. Dem zweiten Stil gehören zwei große Bilder in der Kirche de la Caredad an, Christus speist die fünftausend Mann, und Moses schlägt Wasser aus dem Fels, jenes besonders mit selten feiner Landschaft; auch eine Darstellung der unbefleckten Empfängniß und eine Verkündigung Mariä, welche beiden Gegenstände er häufig gemalt hat. In dem dritten Stil ist eine Maria auf dem Halbmonde und der berühmte Schutzengel gemalt. Besonders gehören in diese auf das Phantastische und Wunderbare gerichtete Zeit die Darstellungen aus dem Legendenkreise des heiligen Antonius von Padua und Franziscus von Assisi: ein Hauptbild in der Kathedrale von Sevilla, der Heilige verehrt knieend das in einer Engelglorie herabschwebende Kind; ferner Antonius in zarter und inniger Berührung mit dem auf dem Buche sitzenden Christkinde; besonders aber die Vision des h. Franziskus, der Heilige den Gekreuzigten inbrünstig umarmend und von diesem mit dem einen Arm vom Kreuze herab umfaßt. Erwähnt und wie alle vorgenannten in Abbildung vorgelegt wurde noch der h. Augustinus. In den religiösen Darstellungen Murillo's findet sich jedoch auch manches unserem Gefühl Widerstrebende. Von kleineren Bildern wurde ein Ecce homo in Cadix, sowie eine Mater dolorosa und ein Salvator mundi in Madrid genannt. Den größten Beifall fanden die mehr sentimentalen Darstellungen, der h. Johannes neben dem Lamm oder mit dem Christkinde, die h. Elisabeth unter Kranken und Elenden, das jetzt von einem spanischen Künstler gestochen wird. Die Legende von der Gründung der Kirche S. Maria Maggiore hat zu zwei großen Bildern den Stoff gegeben. Das letzte Werk des Meisters, vor dem er sich durch einen Fall vom Gerüste den Tod zuzog, befindet sich bei den Kapuzinern in Cadix, die Vermählung der h. Katharina. Der etwas silberne Ton zeigt, daß auch Murillo wie andere Künstler später kühler gesehen hat. Murillo hatte viele Nachahmer. Die frühere spanische Malerei steht ganz unter dem Einfluß der fremden Künstler, Italiener, Franzosen, Niederländer. Erst im 17. Jahrh., gleichzeitig mit der ganzen spanischen Entwickelung, gipfeln die Kunstbestrebungen. Eine ganz ähnliche Gefühlswelt entfaltet sich auch bei den Dichtern. Aber diese weiche Sentimentalität wird in der Architektur sehr unangenehm. Alle Formen bekommen hier etwas Schwülstiges, stark Ausgeladenes, Estilo plateresco, der in ein wahrhaft ungeheuerliches Rokoko ausartet. Zurbaran ist der Maler der Askese, sein bedeutendstes Bild die Apotheose des h. Thomas von Aquino. Von Alonso Cano sind eine Maria mit dem Kinde und in Malaga die Madonna del Rosario besonders ausgezeichnet. Diese beiden Künstler mit Murillo und Velazquez sind die vier Hauptmaler der Spanier. Nur eine Generation blieb die Schule auf der Höhe, dann riß das Schnellmalen und die Manier ein.

Aus Karlsruhe, Mitte Februar, wird berichtet: Zur Zeit ist in dem Gebäude der Großh. Kunstschule eine Anzahl Gemälde badischer Künstler ausgestellt, welche demnächst nach Paris zu der großen Ausstellung abgehen werden. Obwohl die Zahl nur eine kleine, — es haben sich etwa 20 bis 22 Künstler zur Betheiligung angemeldet, von denen jedoch einige mit ihren Werken hier nicht vertreten sind, — so bietet die Ausstellung dennoch selbst in ihrem beschränkten Umfange des Bedeutenden nicht wenig. Wir sehen zunächst sehr namhafte Leistungen der Kunstschule selbst, z. B. vortreffliche Landschaften von J. W. Schirmer, Gude und Vollweider und ein großes Gemälde von des Coudres, darstellend die h. Frauen am Kreuz; ferner Gemälde von den Hofmalern Grund und Dürr, sowie von Roux, Klose, Hörter, Sturm u. s. w. Dazu kommen einige ältere Bilder, namentlich die bekannten Goethe- und Schillerbilder von Pecht, die treffliche „Minne" von dem allzu früh verstorbenen Kachel und Anderes. Einen ganz hervorragenden Rang nehmen zwei große Gemälde zweier jungen Künstler ein: die Verkündung des Todesurtheils an

Konradin von Schwaben und Friedrich von Baden von v. Werner, und der Tod Philipp's II. von Keller. Jenes ist die neueste Arbeit des durch seine Illustrationen zu Scheffel's „Aventjure“ und seinen Luther und Cajetan auch in weitern Kreisen rühmlich bekannt gewordenen Schülers Schrödter's und Lessing's, an der man mit Freude erkennt, wie rasch der Jünger sich aus den überkommenen Formen der Schule und Tradition zu selbständiger Gestaltung emporarbeitet. Die Scene ist sehr dramatisch, die Zeichnung und Gruppirung verräth eine sichere Hand, und das Kolorit bekundet einen großen Fortschritt zu eigenartiger Behandlung. Das gegenüber aufgehängte Bild Keller's dünkt uns in Rücksicht darauf, daß es das Werk eines kaum dreiundzwanzigjährigen Jünglings ist, geradezu eine eminente Erscheinung. Mag man auch an den Nebengestalten Allerlei auszusetzen haben und vielleicht mit der Malweise nicht ganz einverstanden sein, so gehört die seltenste Konzeption und Gestaltungskraft dazu, einen Gegenstand wie diesen in solcher Vollkommenheit dem Auge vorzuführen. Selbst im Tode noch macht dieses Angesicht, diese mächtige Stirn den Eindruck, daß hier einer der Gewaltigen der Erde heimgegangen, dessen Wille das Gesetz einer halben Welt gewesen. Und wie das Haupt, so ist die ganze Gestalt des Sterbenden mit scharfer realistischer Wahrheit und doch mit jenem verklärenden Hauch hingestellt, welcher der künstlerischen Hand nicht fehlen darf, wenn sie das wahrhaft Schöne verwirklichen will. Das Bild ist ganz geeignet, die höchsten Erwartungen von diesem jungen Manne zu erregen. — Diese Zeilen werden genügen, um die Kunstfreunde auf diese interessante Ausstellung aufmerksam zu machen.

S—t. **Die Generalversammlung des Münchener Kunstvereins** beschloß am 31. Januar an den derzeitigen Vorstand desselben, Herrn Ministerialrath Pracher, eine Adresse zu erlassen und dessen Büste in ihrem Lokale aufzustellen. Letztere wurde von M. Wagmüller gefertigt, sie ist einfach und anspruchlos gehalten, ohne viele Prätensionen zu machen, zeichnet sich aber durch Porträtähnlichkeit aus.

S—t. **Eduard Ille in München** hat im Auftrage des Königs Ludwig II. ein neues Aquarellgemälde „Hans Sachs“ vollendet. Sein erstes, welches die Sage vom Lohengrin behandelte, ist in diesen Blättern besprochen worden. Jenes zeigt uns den ehrsamen Nürnberger Schuster, wie er dem versammelten Volke seine Gedichte deklamirt; zugleich ist die künstlerische Vergangenheit Nürnbergs herbeigezogen worden; links erblicken wir vor Allem Albrecht Dürer mit seiner Ehefrau und Peter Vischer, rechts naht sich die mächtige Gestalt des Kaisers Maximilian. Im Hintergrunde thürmt sich die alte Stadt auf.

Der Thüringer Kunstverein wird seine diesjährige Ausstellungen am 13. April in Erfurt eröffnen. Es folgen die Städte Jena, Zeitz, Gera, Plauen, Hof, Greiz, Nordhausen und Weimar.

Kunstliteratur.

Les monuments de Pise au moyen âge par M. Georges Rohault de Fleury, Architecte. Paris A. Morel. 1866. 8. Mit einem Atlas in Folio. Das Werk über die mittelalterlichen Kunstdenkmäler Pisa's von dem Architekten G. Rohault de Fleury gehört zu den interessantesten Publikationen über mittelalterliche Kunst aus der jüngsten Zeit. Es füllt eine fühlbare Lücke der modernen Kunstliteratur fast vollständig aus, — wir bedauern, nicht sagen zu können, daß dieß ganz geschieht. Das Werk ist untadelhaft und lehrreich, wenn wir die architektonischen Zeichnungen in ihrer meisterhaften Darstellung in's Auge fassen, lückenhaft, wenn wir dasjenige betrachten, was über Malerei und Skulptur geboten wird; in dem begleitenden Texte ist es von einer — liebenswürdigen Einseitigkeit. Hr. Rohault de Fleury gehört in die Reihe jener Ideologen, welche die Kunst des Mittelalters als ausschließlich beherrscht von einem mystischen Ideal ansehen, und den Verfall der Kunst von der Zeit an datiren, als der unerbittliche Gang der Geschichte schon seinen ersten Schatten auf die Kunstwerke warf, die das mystische Ideal geschaffen hatte. Für Herrn Rohault de Fleury beginnt diese Zeit schon sehr früh. Schon Giotto wird der Renaissance eingereiht. Vom 14. Jahrhundert an geht in der Malerei die schöne Zeit zu Grabe, in der die Gestalten unbeweglich waren, wie das Dogma, wo die Heiligen wie übernatürliche Wesen behandelt wurden, nicht wie Menschen mit lebensvollen Formen, wo sie nicht nach Gruppen disponirt, sondern auf Goldgrund isolirt wurden. Statt heilige Scenen in himmlische Regionen zu versetzen, werden sie in Landschaften hineinkomponirt. Die Perspektive, „cette faiblesse de nos yeux mortels“,*) erstreckt ihre Gesetze bis in den Himmel, und als vollends Benozzo Gozzoli dieser Perspektive zu Liebe den verkündigenden Engel größer malte als Maria, da war die Zeit der Renaissance, der Mediceer nicht ferne, eine Periode, „gleich traurig für den Glauben, für die Sitten und für die Künste“. Pisa hat glücklicherweise die Schreckenszeit der Renaissance nur wenig berührt. Schon früher hatten die guelfischen Florentiner der Selbständigkeit des ghibellinischen Pisa ein Ende gemacht. Es ist stille geworden in den Mauern der Stadt; der Kaufmannsstand von Pisa, dessen gewinnreiche Handelsunternehmungen es möglich gemacht hatten, daß die Künstler sich unbesorgt dem mystischen Ideale hingeben konnten, ist verarmt, und es ist nichts übrig geblieben, als eine Reihe von herrlichen Denkmälern, die heutigen Tags noch alle diejenigen mit Begeisterung erfüllen, welche für eine große, auf gesunden Lebensgrundlagen sich entwickelnde Kunst Sinn und Herz haben. Herr Rohault de Fleury widmete diesen Monumenten ein tief gehendes Studium, ihn heimelt Pisa, das so still gewordene, in einer Zeit an, in der „Italien die lügenhafte Einheit anstrebt, untreu seiner Geschichte, mit Füßen tretend seine heiligsten Erinnerungen“.

Herr Rohault de Fleury ist Architekt, irren wir nicht aus der Schule Viollet-le-Duc's. Der Architektur widmet derselbe daher den größten Theil seines Werkes. Weit über die Hälfte des Textes und beinahe der ganze Atlas (Taf. I — LXI) gelten der Architektur und der architektonischen Skulptur; nur die letzten 5 Blätter (Taf. LXII. —LXVI.) geben Illustrationen der Malerei. Wir bedauern, daß die Malerei nicht vollständiger behandelt wurde, da die Stiche Lasinio's nicht ausreichen, und eine vollständige Reproduktion der Hauptwerke der Malerei den Kunstfreunden gewiß erwünscht wäre. Auch bei der Behandlung der Skulptur hätten wir es für passend gehalten, wenn die Reliefs von der Kanzel im Baptisterium und die Fragmente vom Dome, die in den Hallen des Campo Santo sich befinden, besonders gegeben worden wären. Denn diese Bildwerke bezeichnen eine Richtung der Skulptur, die erfüllt von poetischer Ursprünglichkeit kein bloß historisches oder archäologisches Interesse haben, vielmehr auch die Bildhauer unserer Tage mahnen würde, sich wieder auf einem selbständigeren Boden zu bewegen.

Die architektonischen Blätter sind ebenso meisterhaft wie lehrreich. Sie geben eine Menge neuer Details, welche den bisherigen Forschern größtentheils entgangen sind, theils aus kleineren Kirchen, theils aus der Civil- und Kriegsarchitektur, welche Herr Rohault de Fleury mit Vorliebe und Sachkenntniß behandelt. Aus seinem Buche

*) Diese Anschauung von der Perspektive findet sich bekanntlich auch bei den Chinesen. A. d. H.

erhalten wir ein deutliches Bild des mittelalterlichen Pisa. Der Text, welcher diese Partien behandelt, wird überall mit Dank aufgenommen werden, auch dort, wo man die Terminologie des Architekten, nach der er die Baudenkmale klassifieirt, nicht anerkennen kann. Auf diese Details weiter einzugehen, überlassen wir den architektonischen und archäologischen Fachblättern. Ganz besonders müssen wir aber die Art der Darstellung betonen; wir haben alle Ursache, diese unseren Architekten, welche sich mit der Publikation mittelalterlicher Baudenkmale beschäftigen, als Muster zu empfehlen. Die deutschen Publikationen sind in der Regel zu schwerfällig in der Anlage, zu trocken in der Art der Zeichnung. In der jüngsten Zeit ist die Manier, sich des autographischen Umdruckes zu bedienen, beliebt geworden. Was wir von solchen Publikationen aus der jüngsten Zeit gesehen haben, befriedigt uns sehr wenig, und genügt nur dort, wo es sich um sehr einfache Darstellungen handelt. Die Franzosen bedienen sich des Kupferstiches; ihre Architekten verstehen den Grabstichel und die Radirnadel zu führen. Mehrere Blätter sind auch in diesem Werke von der Hand des Herrn Rohault de Fleury radirt, in einer so geistreichen und so sicheren Weise, daß sie unseren jüngeren Architekten die Mahnung dringend an das Herz legen, sich frühzeitig mit der Technik des Radirens und Stechens vertraut zu machen. Dem Umstande, daß sich die Architekten selbst mit den reproducirenden Künsten beschäftigen, glauben wir es zuschreiben zu dürfen, daß das Werk mit seinem Atlas von 66 Folio-Tafeln und einem mit Illustrationen reich verzierten Texte, vortrefflich nach allen Seiten ausgestattet, weniger kostet, als dies bei unsern deutschen Werken der Fall zu sein pflegt. E.

---

* **Von Viollet-le-Duc's** „Dictionnaire raisonné de l'Architecture française“ ist jetzt der achte Band vollendet. Derselbe umfaßt die Buchstaben Q, R und S (— Synagogue), und unter dem letzteren, als einen der wichtigsten Abschnitte dieses Theiles, den Artikel „Sculpture“, welcher allein nicht weniger als 180 Seiten mit zahlreichen, meisterlich ausgeführten Illustrationen einnimmt. Viollet-le-Duc bietet uns darin einen gedrängten Ueberblick, nicht nur über die französische Plastik des Mittelalters, die natürlich den Kern des Aufsatzes bildet, sondern über die Entwickelung der bilderischen Thätigkeit in jenen Zeiten überhaupt; und es ist selbstverständlich, daß er dabei sowohl die freie statuarische Kunst als auch namentlich die sämmtlichen dekorativen Zweige der Skulptur in's Auge faßt. Er zeigt, wie fest und innig diese alle zusammengehören und daß erst die schlechte moderne Praxis eine Trennung der eigentlichen Bildhauerei von der ornamentalen Plastik herbeigeführt hat, an deren Wiederaufhebung wir eben heutigen Tages arbeiten. Der Darstellung des Mittelalters geht ein Rückblick auf das orientalische und griechische Alterthum voraus. Hier versteigt sich der geistreiche Verfasser zu einigen kühnen Behauptungen, die auf ernste Beachtung wenig Anspruch machen können, wie wenn er z. B. das Gedeihen oder Darniederliegen der Kunst bei den verschiedenen Völkern in letzter Instanz auf die günstige oder ungünstige Mischung der Menschenraçen in jenen Völkern zurückführen will, und behauptet, die Mischung der weißen mit einem kleinen Bestandtheil der schwarzen Raçe gebe den fruchtbarsten Boden für die Kunst, während die Mischung der weißen und der gelben Raçe die Kunst in die Sackgasse des „hieratischen“ Stils treibe u. s. w. Gegen den Schluß des Artikels giebt Viollet-le-Duc einige treffliche Winke über Polychromie der Skulptur, welcher er, die richtige Anwendung vorausgesetzt, entschieden das Wort redet. — Unter den weiteren Artikeln heben wir die unmittelbar folgenden: „Sépulcre“ und „Serrurerie“ hervor. Bei der großen Bedeutung, welche die Schmiedekunst des Mittelalters für die heutige Praxis wieder gewonnen hat, empfehlen wir den letzteren Artikel, der zu den reichst illustrirten des ganzen Werkes gehört, namentlich auch der Aufmerksamkeit unserer Kunsthandwerker.

* **Winckelmann's „Versuch einer Allegorie“** wird nach dem in der Bibliothek Albani von Dr. Dressel aufgefundenen Handexemplar, in welchem der Autor seine handschriftlichen Zusätze und Verbesserungen an den Rand bemerkt hatte, nächstens in erweiterter Gestalt neu aufgelegt werden. Die auf der großh. Bibliothek zu Weimar, auf der Stadtbibliothek in Zürich vorgefundenen ungedruckten Briefe Winckelmann's, ein noch unbekannter italienischer Brief an Mengs in Madrid, sowie einige bei Rosetti fehlende Notizen eines Augenzeugen über sein Lebensende, die sich unter den Papieren des verstorbenen Advokaten Carlo Fea fanden, sollen diese verspätete Säkularausgabe Dr. Dressel's begleiten.

Ueber Cornelius steht binnen Kurzem ein neues Werk zu erwarten, welches Alfred Freiherrn von Wolzogen zum Verfasser hat und in Berlin bei Carl Duncker erscheinen wird.

Kunsthandel.

Kunstwerke der Pfarrkirche zu Bingen bei Sigmaringen. Photographirt von Edwin Bilharz. Herausgegeben von Dr. F. A. Lehner. Sigmaringen 1866. Fol. 12 Bl. Photographien, 5 S. erklärender Text.

F. In dem schwäbischen Pfarrdorfe Bingen, unweit Sigmaringen gelegen, befindet sich eine alte, aus verschiedenen Bauepochen herstammende Kirche, in welcher sich vier Gemälde von Bartholomäus Zeitblom erhalten haben. Zwei derselben wurden bereits in Umrissen in Förster's „Denkmalen“ im 7. Bande mitgetheilt. Wir heißen aber diese neue Publikation, welche sie uns sämmtlich in größerem Format und in Photographien nach den Originalen wiedergiebt, um so mehr willkommen, als uns eine ausgeführte Monographie über diesen Künstler, welche alle seine zerstreuten Werke berücksichtigte und das nöthige urkundliche Material zur Beschreibung seines Lebens und seines Wirkens sammelte, wie sie seine künstlerische Bedeutung jedenfalls verdient, noch immer fehlt. Die vier Bilder, darstellend die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Darstellung im Tempel und den Tod Mariens, befanden sich früher an dem Hochaltar der genannten Kirche, der am Ende des vorigen Jahrhunderts abgebrochen und vernichtet wurde, und haben sich bis jetzt ebendort an Seitenaltären erhalten. In den Hauptpartien jedenfalls gut konservirt, zeigen sie die Eigenthümlichkeiten und bewundernswürdigen Vorzüge ihres Meisters noch vortrefflich.

Aber die Kirche zu Bingen hat noch weitere Kunstalterthümer, einige Schnitzwerke nämlich aus der Schlußzeit der gothischen Periode, welche unsere Publikation ebenfalls auf 7 weiteren Tafeln mittheilt. Es sind dies fünf Statuen in Holz von der h. Maria, Maria Magdalena, St. Johannes dem Täufer, St. Petrus und St. Paulus, eine Pietas mit vier Figuren, und ein Relief, die Kriegsknechte, wie sie Christi Kleider theilen. Die fünf Einzelfiguren stammen ebenfalls gleich den Zeitblom'schen Tafeln von dem Hochaltar. Ihr Charakter und sonstige Umstände, welche der Herausgeber in seiner Einleitung erörtert, machen es wahrscheinlich, daß sie der Ulmer Schule angehören und Georg Syrlin zum Verfertiger haben. Die Beweinung Christi zeigt dagegen große Verwandtschaft mit den Werken Tilman Riemenschneider's, was uns von dem Relief der Kleidertheilung weniger wahrscheinlich dünkt. Der Herausgeber

und alle Nachrichten aus schriftlichen, gedruckten und mündlichen Quellen, welche über die Kirche und ihre Kunstwerke noch zu gewinnen waren, zusammengestellt, vermuthet, daß beide ehemals Seitenaltären der Binger Kirche angehört hätten. Ueberhaupt sind in dem Vorwort derlei Fragen mit Umsicht besprochen, die Kirche selbst von ihrem baulichen Standpunkte aus beschrieben, Dadurch gewinnt die Publikation einen doppelten Werth. Auch die Photographien sind zu loben.

Chr. Sell's „Schlacht bei Königgrätz" wird, nach dem Originale in Farbendruck nachgebildet, in kurzer Zeit erscheinen.

† **Von Eugen Krüger in Hamburg** sind bei Otto Meißner dortselbst 22 lithographische Blätter unter dem Titel: „Deutschlands Wald und Wild" erschienen. Der geschätzte Thiermaler hat hier seine Jagdstudien mit einer überzeugenden Wahrheit und Naturtreue und zugleich einer künstlerischen Meisterschaft verwerthet, die seine Darstellungen weit über diejenigen erhebt, welche nur zur Befriedigung der Jagdliebhaber zu dienen bestimmt sind. Sein Edelhirsch, sein Fuchs, seine schmausende Otter, seine in den Lüften sich haschenden Schnepfen, sein beim Morgengrauen balzender Auerhahn u. s. w. sind nicht nur an und für sich der Natur abgelauscht, sondern die Umgebung, in der man die einzelnen Thiere sieht, die Beleuchtung und alles Beiwerk sind so charakteristisch aufgefaßt und wiedergegeben, daß jedes Blatt ein werthvolles Landschafts- und Stimmungsbild darbietet. Die vortreffliche Ausführung der Zeichnungen im Druck ist dadurch gesichert worden, daß der Künstler selbst sie lithographirt hat. Der Druck ist in dem wohlbekannten lithographischen Institut von Charles Fuchs in Hamburg ausgeführt worden. Das Prachtwerk ist dem Könige Wilhelm von Preußen zugeeignet, welcher dem Künstler in Anerkennung seiner Verdienste die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft hat zugehen lassen.

† **Das photographische Atelier von A. Mencke & Co. in Hamburg** ist kürzlich mit einem Unternehmen an die Oeffentlichkeit getreten, das ohne Zweifel auch außerhalb Hamburgs Interesse erregen wird. Es ist das ein „Hamburger Künstler-Album". Auf vielfaches Anregen von Seiten Hamburger Kunstfreunde haben die dortigen Künstler sich entschlossen, sich zur Herstellung eines solchen mit jenem Atelier zu verbinden. Zum Zwecke dieses Albums werden die Hamburger Künstler, heimische wie auswärtige, die besten ihrer Produktionen gleich nach deren Vollendung der photographischen Vervielfältigung übergeben, und sollen diese Reproduktionen, von den Künstlern selbst sorgfältig nachgesehen, in der durchschnittlichen Größe von 8 zu 10 Zoll in monatlichen Lieferungen von 2 bis 3 Blättern zu dem mäßigen Preise von 24 Sgr. das Stück erscheinen. Die bis jetzt vorliegenden, vortrefflich gelungenen Blätter stellen Steinfurth's „Tartarus", Martin Gensler's „Rathhausflur", Hünten's „Cap Wrath" und Moosengel's „Aus dem Berner Oberlande" dar.

* **Von Theodor Große's Fresco-Malereien** in der östlichen Loggia des städtischen Museums zu Leipzig, welche wir im 1. Heft d. Bl. (1866) besprachen, ist soeben die zweite Lieferung, sieben photographirte Originalkartons mit Text von Dr. Max Jordan enthaltend, ausgegeben worden. Zu den zwei der linken (mythologischen) Kuppel entnommenen Zwickelbildern, welche dieses Heft bietet, waren die Erläuterungen bereits in der ersten Lieferung enthalten. Außerdem liegen uns hier fünf Darstellungen aus der rechten Kuppel vor, welche der alttestamentlichen Schöpfungsgeschichte entnommen sind. Es war eine Aufgabe schwierigster Natur, die Hauptakte des Schöpfungsdrama's in diesen fünf, mit einer einzigen Ausnahme, durchaus nicht besonders günstig geformten Feldern darzustellen, um so mehr, als die Hauptfigur Gottvaters in sämmtlichen Bildern den Mittelpunkt bilden mußte. Große hat sich indessen der Sache mit viel Glück zu entledigen gewußt; namentlich sind das Rundbild (Erschaffung des Lichts) und das fünfte Segmentbild (Erschaffung des Menschen) wegen ihrer feierlichen Großartigkeit der Auffassung rühmend hervorzuheben.

* **Doré's Don Quixote.** Die deutsche Ausgabe des Don Quixote in der Tieck'schen Uebersetzung mit Gustav Doré's Illustrationen, auf deren Erscheinen wir das Publikum vor Kurzem aufmerksam machten, ist bereits bis zur zehnten Lieferung vorgeschritten. Die Verlagshandlung (A. Sacco's Nachfolger in Berlin) hat dem Werke eine so solid schöne Ausstattung gegeben, daß wir dasselbe den Freunden der Doré'schen Illustrationskunst, welche den edlen Ritter von la Mancha jedenfalls zu ihren dankbarsten Aufgaben zählen darf, angelegentlich empfehlen können. Der Preis von 10 Sgr. pro Lieferung ist mäßig zu nennen, wenn man erwägt, daß jedes dieser stattlichen Großquart-Hefte außer mehreren in den Text gedruckten Vignetten durchschnittlich drei große in Tondruck ausgeführte Holzschnittillustrationen enthält. Das Ganze wird nicht weniger als 376 solcher größerer und kleinerer Bilder umfassen.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

Die Frequenz an den technischen Hochschulen Deutschlands und der Schweiz betrug nach einer Zusammenstellung im Schwäb. Merkur (Beiblatt vom 25. Dec. v. J.): In Zürich 527 (1865—1866), nach Abrechnung der Forstschule; in Stuttgart 493 (Dec. 1866); in Karlsruhe 413 (Dec. 1866), nach Abrechnung der Landwirthschafts- und Forstschule; in Dresden 399 (1865—66), nach Abrechnung der Bauakademie; in Hannover 466 (1865—66). Der Besuch der Stuttgarter polytechnischen Hochschule hat sich vom Jahre 1860 bis 1866 von 244 Schülern (27 Ausländer) auf 493 (127 Ausländer) gesteigert.

Die Berliner Bauakademie wird gegenwärtig von 500 Studirenden besucht, von denen 113 zu Anfang des laufenden Wintersemesters neu immatrikulirt sind.

Ein zweites Museum für Kunst und Wissenschaft soll am Ostende Londons errichtet werden, da die Bewohner der östlichen Stadttheile das South-Kensington-Museum wegen der großen Entfernung nicht benutzen können. Die englische Regierung beabsichtigt zur ersten Einrichtung desselben vom Parlament einen Kredit von 20,000 Pfd. St. zu verlangen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Neue Glasfenster im gothischen Dome zu Preßburg. Nach den Entwürfen des Preßburger Dombaumeisters Architekten Lippert und den Kartons von Jobst führt Geyling in Wien gegenwärtig drei Glasfenster für die genannte Domkirche aus. Das erste, prächtige, Kardinalfenster genannt, weil der verstorbene Kardinal Scitowsky die Tragung der Kosten desselben zu übernehmen die Absicht hatte, enthält im Maßwerk des Fensterbogens die Corona hungaria nach den Zeichnungen des Dr. Bock, und in den Feldern unter den gemalten Baldachinen die Bilder der vier National-Heiligen der Ungarn. Unter dieser Darstellung befindet sich ein schön gezeichnetes Teppichmuster, das in den ungarischen Farben spielt. Die beiden anderen Fenster werden von der bemittelten Bürgerschaft Preßburgs gespendet.

In Monastero nächst Aquileja wurde kürzlich beim Weinstockeinschlagen eine römische Venusstatue — leider ohne Kopf — aufgefunden, die von Sachkennern als ein Meisterwerk gerühmt wird. Man hofft bei fortgesetztem Nachgraben auch den Kopf zu Tage zu fördern.

* **Florentiner Domfaçade.** Vom 1. bis 14. März findet in Florenz die Ausstellung der Projekte statt, welche in Folge des unsern Lesern bekannten neuerlichen Konkurrenzschreibens zur Herstellung der Domfaçade eingelaufen sind. Am 15. März versammelt sich in der Hauptstadt Italiens die zur Beurtheilung der Projekte berufene Jury. In dieselbe sind diesmal die Herren: Viollet-le-Duc (Paris), Bertini (Mailand), Dupré und Santarelli (Florenz), Malvezzi (Turin), Monti (Bologna), Burckhardt (Basel), Semper (Zürich), Van der Nüll (Wien), Förster (München) und Della Porta (Città di Castello) berufen. Es ist bemerkenswerth und für unsere Nation ehrenvoll, daß die Deutschen diesmal nicht weniger als vier von elf Stimmen in der Jury besitzen, die über ein für ganz Europa so wichtiges Werk

hoffentlich; nun definitiv entscheiden soll. Nachträglich erfahren wir, daß Viollet-le-Duc sich für behindert erklärt hat, an den Sitzungen der Jury Theil zu nehmen und daß an seiner Stelle der Marchese Selvatico (Venedig) zum Mitgliede derselben ernannt worden ist. Demnach sind in der Jury nur Italiener und Deutsche vertreten.

Warnung für Künstler. Eine Schwindlergesellschaft in London hat unter den Namen G. Braudini (13. Nassau street, Charles street) und J. A. Lindhay (4, Crown court, Dean street) mehrere Künstler in ihre Falle gelockt, welche auf dem letzten französischen Salon ausgestellt hatten. Eine große Anzahl von Bildhauern und Malern wurde von diesen angeblichen Kunsthändlern mit Aufträgen beehrt und diejenigen, welche sich fangen ließen, erhielten Anweisungen auf ein Pariser Haus, welches aber bei näherer Nachfrage gar nicht existirte. Möge diese Notiz im Voraus zur Warnung dienen für den Fall, daß etwa die in Rede stehenden Londoner Industrieritter auch auf Deutschland und Oesterreich ihre Operationen auszudehnen beabsichtigen sollten.

Die Akademie der schönen Künste zu Madrid läßt folgende Gemälde der Sammlung Alkalá von geschickten Künstlern in Stahl stechen: den h. Antonius von Ribera, einen Mönch von Zurbaran, den Traum von Pereda, die Maja und das Bildniß der Architekten Villanueva von Goya.

Die Praun'sche Medaillensammlung in Nürnberg, sämmtliche dem Albrecht Dürer zugeschriebene Medaillen und viele andere vorzügliche Exemplare deutscher Medaillen enthaltend, ist in den Besitz des British-Museums übergegangen.

Aus Rom wird der Augsb. Allg. Ztg. berichtet: König Ludwig I. von Bayern hat seine Gemäldesammlungen durch verschiedene Ankäufe vermehrt, u. a. durch ein vorzügliches Bild von B. Garofalo und durch ein anderes von dem in Rom lebenden M. Wittmer, dem Schwiegersohne J. A. Koch's. Letzteres Bild stellt die Geburt Johannis des Täufers dar. König Ludwig hat dem Bildhauer Schöpf den Auftrag ertheilt, eine Porträtbüste Wittmer's anzufertigen, welche in des Königs Büstengalerie von Gelehrten und Künstlern aufgenommen werden soll.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Busscher, Edmond de, Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand aux XVI., XVII., XVIII. siècle. Avec gravures. 8. Bruxelles, Van Tright.

Cremer, Albert, Das neue Anatomie-Gebäude zu Berlin. Mit zehn Kupfertafeln. Berlin, Ernst und Korn. 1866. fol.

Cundal, Joseph, The most celebrated of Rembrandt's etchings. Thirty photographs taken from the collections in the british Museum, and in the possession of Mr. Seymour Haden, with descriptions etc. London, Bell & Daldy. 1867. 4°.

Delestre, J. B., De la physiognomie. Texte, dessin, gravure. Paris, J. Renouard. 1866. 508 p. 8.

Gerhard, Ed., Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften. Erster Band. Nebst einem der kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin verdankten Band Abbildungen. Berlin, G. Reimer. 8. u. 4.

Hemans, Charles J., A history of ancient christianity and sacred art in Italy. London, Williams & Norgate. 1866. 8.

Houssaye, Henry, Histoire d'Apelles. Paris, Didier & Comp. 1867. 8.

Jacquemart, A., Les merveilles de la céramique. Première partie: Orient. Contenant 53 vignettes sur bois. Paris, Hachette. 1866. 8.

Lachaise, Le Dr., Manuel pratique et raisonné de l'amateur de tableaux, indiquant tout ce qui se rapporte à l'étude tant artistique que commerciale des tableaux. Paris, Librairie centrale. 1866. XV. et 515 p. 8.

Lettere artistiche inedite pubblicate per cura di G. Campori. Turin, H. Löscher.

Ménard, Louis et René, Tableau historique des beaux-arts depuis la renaissance jusqu'à la fin du 18. siècle. Paris, Didier & Comp. 1866. 8.

Mithoff, H. W. Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens. Lexicalisch dargestellt. Hannover, Helwing. 8. 1 1/3 Thlr.

Recueil d'Antiquités de la Scythie. Avec un atlas. Publié par la commission impériale archéologique. Livraison 1. St. Pétersbourg 1866. 4. et fol.

Schadow, Gottfr. v., Polyclet oder von den Maassen des Menschen. Nach dem Geschlechte und Alter der wirklichen Naturgrösse nach dem rheinl. Zollstocke. 2. unveränderter Abdruck. 29 lith. Tafeln in Doppel-Folio. Berlin, Amsler u. Ruthardt. 6 2/3 Thlr.

Tölzer, Josef. Oberbayerische Architektur für ländliche Zwecke, Façaden, Grundrisse und Details. München, Mey und Widmayer. fol.

Trautmann, E. Das Gleichendenkmal im Mariendom zu Erfurt. 8. Erfurt, Villaret.

Trésor de la Cathédrale de Reims. Photogr. par MM. Marguet et A. Dauphinot. Texte par M. l'Abbé Cerf. (88 Bl. Photogr.) Qu.-Fol. Paris und Strassburg, Witwe Berger-Levrault u. Sohn. 30 Thlr.

Tymms, W. R., The art of illuminating as practised in Europe from the earliest times. With an essay and instructions by M. D. Wyatt. London, Day & Son. s. a. 8.

Weiss, Hermann, Kostümkunde, Handbuch der Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Mit Illustrationen. Erste Lieferung. Stuttgart, Ebner und Seubert. 8.

Weitzel, Dr. C., Der Kunststil und seine Hauptformen, mit besonderer Beziehung auf die dramatische Kunst. Stuttgart, Emil Ebner. 1866. 8.

Zestermann, Dr. A. C. A. Die Unabhängigkeit der deutschen xylographischen Biblia Pauperum von der lateinischen. Leipzig, T. O. Weigel. 1866. fol.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

a. Stiche.

Camphausen, W., Die Erstürmung der Düppeler Schanzen am 18. April 1864. Mezzotintostich von F. Oldermann. Qu.-Roy.-Fol. Berlin, A. Duncker. 7 1/2 Thlr.

Cretius, C., Die Johanniter-Ritter auf dem Schlachtfelde. Mezzotintostich von M. Schwindt. Gr. Fol. Ebenda. 5 Thlr.

Deger, E., Mater dolorosa. Gestochen von Jos. Keller. Fol. Düsseldorf, J. Buddeus. 3 Thlr.

b. Lithographie und lithographischer Farbendruck.

Beyschlag, Der erste Freund. — Das erste Lächeln. 2 Blätter in Oelfarbendruck. Roy.-Fol. Olmütz, Hölzel. à 8 Thlr.

Van Dyck, Der sterbende Heiland am Kreuz. Oelfarbendruck. Roy.-Fol. Ebenda. 4 Thlr.

Hartmann, Ludw. v., Nach der Arbeit. Lithogr. von Reichmann. Oelfarbendruck. Qu.-Imp.-Fol. Ebenda. 8 Thlr.

Krause, F., Loreley. — Drachenfels. — Marxburg. 3 Blätter in Oelfarbendruck. Qu.-Roy.-Fol. Berlin, Storch u. Kramer. à 5 1/2 Thlr.

Meissner, G., Der Königssee. Oelfarbendruck. Gr. Qu.-Fol. Ebenda. 3 Thlr.

Püttner, Schwanenbucht. Oelfarbendruck. Qu.-Imp.-Fol. Olmütz, Hölzel. 8 Thlr.

Schultz, C., Winzerfamilie auf dem Rhein. Oelfarbendruck. Qu.-Roy.-Fol. Berlin, C. Schultz. 6 Thlr.

Voltz, Vor der Jagd. — Nach der Jagd. 2 Bl. in Oelfarbendruck. Qu.-Roy.-Fol. Olmütz, Hölzel. à 6 Thlr.

St. Ansgarius, Erzbischof von Hamburg und Bremen. Porträt. Nach einem Gemälde der früheren Domkirche in Hamburg gez. und lithogr. von W. Graupenstein. Fol. Hamburg, Grüning. 1 Thlr.

c. Photographien.

Holbein, Madonna. Halbfigur in Oval. Nach einer Zeichnung. Gr. Fol. Dresden, Hanfstängl. 3 Thlr.

Jantzen, H., Ludwig van Beethoven. Brustbild in Rund. München, F. Bruckmann. (2 Grössen à 24 und 10 Ngr.)

Kaulbach, W. v., Zur ewigen Heimath. Kl. Fol. Ebenda. 15 Ngr.

Kaulbach, W. v., Die Hölle. (Siebenter Gesang aus Dante's göttl. Komödie.) Gr. Fol. Dresden, Hanfstängl. 3 Thlr.

Raffael, Die Madonna des h. Sixtus. Halbfigur in Oval. Nach einer Zeichnung von E. Winkler. Gr. Fol. Ebenda. 3 Thlr.

d. Illustrirte Werke, Sammelwerke, Mappen.

Bock, Dr. Frz., Das monumentale Rheinland. Autograph. Abbildungen der hervorragendsten Baudenkmale etc. 1. Lfg. (enth. die Abteikirche zu Laach in 4 lith. Tafeln mit Text). Gr. Fol. Neuss, Schwann.

Eymer, A., Aeltere Umgebung von Frankfurt am M. 24 photogr. Ansichten nach Zeichnungen. Kl.-Qu.-Fol. Frankfurt a. M., Keller. 9 Thlr.

Grandville, J. J., Les Fleurs animées, gravées sur acier par C. Geoffroi. Texte par Alph. Karr, Taxile Delord et le Cte. Foelix. Nouvelle édition avec planches très-soigneusement retouchées par M. Maubert. Paris, Garnier Frères. 2 vols. gr. 8.

Grandville, J. J., Les animaux, peints par eux-mêmes. Edition complète revue et augmentée de textes nouveaux, publiée sous la direction de P. J. Stahl. Paris, J. Hetzel. 1867. gr. 8.

Kreling, A. v., Göthegalerie. II. Abth.: Faust. 1. Lfg. 3 Bl. Photogr. München, F. Bruckmann. In drei Grössen à 32, 12 und 1 Thlr.

Niessen, J., Die vier Evangelisten. 4 Bl. Photogr. nach Zeichnungen. Gr. Fol. Ebenda. In 3 verschiedenen Grössen.

Prestel, J. G., Sándor-Album. Reit-, Fahr- und Jagdereignisse aus dem Leben des Grafen Moritz Sándor. 1.—3. Serie (à 50 photogr. Blätter). Kl.-Qu.-Fol. Mainz, V. v. Zabern. à Serie 20 Thlr.

Rabe, Theodor, Aus dem Heiligen Lande. Originalaufnahmen auf Stein gezeichnet und in Farben ausgeführt. 3 Blatt in Farbendruck von Korn u. Co. Berlin. Gr.-Qu.-Fol. 6 Thlr.

Tennyson, Alfred, Élaine, Poëme traduit de l'Anglais par Fr. Michel avec 9 gravures sur acier d'après les dessins de Gustave Doré. Paris, Hachette. 1867. Fol.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 17.
Moderne Goldschmiedekunst. — Suess, Ueber Baugesteine. II. — Ein Urtheil über die kunstindustriellen Bestrebungen in Oesterreich.

Internationale Revue. Nr. 6.
Die ältesten Malereien in den Prachtbauten des nördlichen Armeniens. Von K. von Gerstenberg.

Illustrirte Zeitung. Nr. 1233.
Jean Aug. Dominique Ingres. Mit Porträt.

Journal des Beaux-arts. Nr. 2.
Le graveur Renier Elstrack. — Ingres.

La chronique des Arts. Nr. 166—170.
Notes sur le musée historique Lorrain. — Les ruines extraordinaires d'Ancor-Viat (Siam). — Les obsèques d'Ingres. — Notes sur l'oeuvre de M. Ingres. — Quelques mots sur la décoration de la Chapelle du prince Albert à Windsor. — Exposition des amis des arts de Lyon. — Ventes. — Nouvelles etc.

Gazette des Beaux-arts. 1867. Januar. Februar.
Ed. de Beaumont, De l'art industriel de l'armurier et du fourbisseur en Europe. I. — Fr. Lenormant, Le musée du temple de Thésée à Athènes (illust.). — Alfr. Darcel, Les merveilles de la céramique par M. Alb. Jacquemart. I. Orient (illust.) — M. de Saint-Santin, M. Heim. — L. Lagrange, Pierre Pujet (10. et dernier article) (ill.). — Em. Galichon, Des dessins de Maîtres à propos d'un prétendu portrait de Philippe le Bon attribué à Simon Marmion (ill.).
Em. Galichon, La mort de M. Ingres. — P. Mantz, Artistes contemporains: M. Barye (ill.). — Edm. et Jules de Goncourt, La Tour (ill.). — H. Bordier, Les emaux de Petitot en Angleterre. — Francis Aubert, J. M. Vien. I. — P. Lefort, Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié de Francisco Goya. —

The Art-Journal. Februar.
Mrs. Bury Palliser, Historic devices and badges. I. (ill.) — J. Dafforne, Modern painters of Belgium. XII. F. de Braekeleer; C. Baugniet; H. Bource (ill.). — A. Claudet, Physiology of binocular vision: Stereoscopic and pseudoscopic illusions. — Hans Holbein. — Obituary (I. M. Wright; James Tolmie). — The second national Portrait-exhibition.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung. F. Deiker (Düsseldorf): Hundekopf. — H. Hampel (Düsseldorf): Edelfräulein. — H. Kaufmann (Hamburg): Die Lüneburger Haide. — A. Keßler (Düsseldorf): Westphälische Landschaft. — H. Mevius (Düsseldorf): Italienische Küste. — A. Jebens (Berlin): Damenporträt. — Carl Arnold (Berlin): Die Erwartung. — E. Hallatz (Berlin): Setzen eines Getreideschobers in der Bourgogne. — G. Biermann (Berlin): Herrnporträt. — E. Radtke (Berlin): Herrnporträt. — A. Hähnisch (Berlin): Herrnporträt. — Clara Denicke (Berlin): Damenporträt. — Bernh. Schmidt (Berlin): Weggis am Vierwaldstättersee.

Münchener Ausstellungs-Kalender.

Kunstverein. A. Müller: Madonna von Heiligen umgeben. — Cl. v. Zimmermann: Mars und Venus. — A. Liezenmayer: Maria Theresia säugt das Kind einer kranken Frau in Schönbrunn. — Max: Die heil. Ludmilla. — C. Fries: Ein Mandolinenspieler. — C. Willich: Venus und Amor. — D. Heuß: Besuch des Kaisers Nikolaus bei Gregor XVI. — Adam: Bei Solferino. — Brandt: Schlacht der Polen gegen die Türken. — J. Fischbach: Ein Klosterpark. — Füßli: Weibliches Porträt. — A. Braith: Thierstück. — H. Heinlein: Gebirgslandschaft. — E. Schleich: Abendlandschaft. — A. Löffler: 1. Die Akropolis von Athen; 2. Aegyptische Landschaft. — K. Häfner: Auf einer Hochalpe bei heranziehendem Gewitter. — F. C. Mayer: Ein Nürnberger Kaufherrnhaus aus dem 15. Jahrh. — J. Schertel: Landschaft. — Fr. Voltz: Thierstück. — **Plastik.** M. Wagemüller: Eine Büste. — K. Knoll: Tannhäuserschild. — **Zeichnungen.** F. Schwörer: Nebukadnezar's Eintritt in das Todtenreich. — Joh. Sporrer: Scene aus Hebels Karfunkel. — **Kupferstich.** A. Schultheiß: Hirtenmädchen nach J. B. Hofner.

Nr. 8 der „Kunstchronik" wird mit Heft IV. der Zeitschrift Freitag den 8. März ausgegeben.

Inserate.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang. Nr. 8.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

8. März. 1867.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: **L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien**: **P. Kaeser**; **Gerold & Co.**; in **München**: **E. A. Fleischmann**.

Die Bauwerke der Renaissance in Toskana.

Es ist wohl mehr als ein glücklicher Zufall, daß kurz nach dem Erscheinen von J. Burckhardt's Geschichte der italienischen Renaissance*), welche wir unsern Lesern vor einigen Wochen empfohlen haben, ein großartig angelegtes Denkmälerwerk zu Tage tritt, welches denselben Gegenstand, nämlich die Blüthezeit der modernen Baukunst Italiens, in der Form einer umfassenden künstlerischen Publikation zu behandeln unternimmt. Schon seit längerer Zeit war es Näherstehenden bekannt, daß die Söhne des vor einigen Jahren verstorbenen hochverdienten Gründers der „Allgemeinen Bauzeitung", die HH. Heinrich und Emil Ritter v. Förster in Wien, in Verbindung mit zwei befreundeten jüngeren Stuttgarter Architekten, den HH. Gnauth und Paulus, in Italien Aufnahmen und Studien zu einem Werke sammelten, welches die Schöpfungen der toskanischen Architektur des goldenen Zeitalters in einer bisher noch nicht erreichten Vollständigkeit und Genauigkeit vorführen soll. Theils die enormen Schwierigkeiten und Kosten des Unternehmens, theils die Mißlichkeit der Weltlage haben die Ausführung des Planes länger, als wir gewünscht hätten, hinausgezögert. Der eben erschienene Prospekt und ein Probeheft der ersten Lieferung, welches wir der Güte der HH. v. Förster verdanken, bezeugen uns nun aber, daß die Hindernisse jetzt glücklich überwunden sind, und wir glauben daher nicht säumen zu sollen, das kunstliebende Publikum auf dieses nach unserer Ueberzeugung für Wissenschaft und Kunst gleich wichtige Unternehmen aufmerksam zu machen*).

Mehr und mehr haben sich im Laufe der letzten Decennien die Blicke der Kunstwelt dem Studium der großen Meister Italiens zugewendet. Die Renaissance wird namentlich von der jüngeren Generation unserer Architekten mit einem Eifer studirt, welcher früher nur den Denkmälern des Mittelalters zu Theil zu werden pflegte; und mit Recht sind es in erster Linie die Renaissance-Bauten Toskana's, in welchen die Gegenwart eine Fundgrube neuer, entwickelungsfähiger Baugedanken und eine Schule des Geschmacks und der künstlerischen Empfindung anerkannt hat, wie sie vollkommener und reiner nur das hellenische Alterthum zu bieten im Stande ist. Wir glauben aus der ganzen Anlage des Förster'schen Werkes den Schluß ziehen zu dürfen, daß den Herausgebern diese praktische Bedeutung ihres Gegenstandes wohl bewußt geworden ist. Sie haben alles darauf berechnet, um nicht nur dem Kunstfreunde und Historiker, sondern hauptsächlich auch dem Architekten etwas Belehrendes, für Leben und Kunst unmittelbar Fruchtbringendes zu bieten. Indem sie diesen Gesichtspunkt bei der künstlerischen Ausführung ihrer Publikation streng im Auge behielten, konnten sie den Anspruch erheben, den mannigfachen früheren Publikationen italienischer Architekturwerke etwas im Stoff und in der Dar-

*) Franz Kugler's Geschichte der Baukunst, beendigt von Dr. J. Burckhardt und Dr. W. Lübke. IV. Band, 1. und 2. Lief. Stuttgart, Ebner und Seubert. 1867. 8°. Eine eingehende Beurtheilung dieses Werkes aus der Feder C. Schnaase's können wir den Lesern für die nächste Zeit in Aussicht stellen. A. d. R.

*) Der vollständige Titel des Werkes lautet: Die Bauwerke der Renaissance in Toskana, nach Aufnahmen der Architekten Ad. Gnauth und Emil Ritt. v. Förster und mit erläuterndem Texte von Ed. Paulus herausgegeben von Heinrich Ritt. v. Förster. Wien, Verlag von Förster's Allgemeiner Bauzeitung. 1867. Fol.

stellung Ebenbürtiges, ja vielfach Ueberlegenes an die Seite zu stellen.

Jenen älteren Denkmälerwerken soll hiemit selbstverständlich ihr zum Theil großes Verdienst keineswegs geschmälert werden. Aber während sich z. B. die in ihrer Art klassischen „Edifices de Rome moderne“ von Letarouilly dem vorherrschenden Charakter der dortigen Bauten gemäß wesentlich auf die Periode der Hochrenaissance und der späteren Zeit beschränken, legt das Förster'sche Werk, indem es nur Bauten toskanischer Städte in's Auge faßt, das Hauptgewicht auf die Frührenaissance und führt uns aus ihrem Bereich die wichtigsten Werke der großen Meister, darunter manche zum ersten Mal in mustergiltigen Aufnahmen vor. Und während andererseits auch von diesen toskanischen Bauten z. B. in der „Architecture Toscane“ von Grandjean de Montigny und Famin und sonstigen neueren Werken vieles in kleineren, bisweilen ansprechend malerisch behandelten, aber meistens nur skizzenhaften und von trockenem akademischem Klassicismus beherrschten Abbildungen vorlag, halten die Förster'schen Tafeln durchweg den Standpunkt einer möglichst naturwahren und streng architektonischen Wiedergabe fest, sodaß sie auch in denjenigen Fällen, wo ihr Gegenstand ein schon öfter dargestellter ist, etwas in seiner Art Neues und Werthvolles bieten. Der bei weitem größere Theil der Tafeln — deren das Werk im Ganzen 160 umfassen wird — ist Aufrissen, Durchschnitten, Grundrissen und Details gewidmet; bei letzteren ist $^1/_{10}$ der natürlichen Größe als Maaßstab eingehalten; mitunter, namentlich gegen den Schluß des Werkes, sollen auch Gesimsprofile u. dgl. in Naturgröße gegeben werden. Auf den Durchschnitten und Detailblättern sind die entsprechenden Quoten in der Art genau verzeichnet, daß dem Architekten das Uebertragen in jeden beliebigen größeren Maaßstab leicht möglich wird. Außerdem dienen einzelne farbige Tafeln und ausgeführte perspektivische Ansichten zur malerischen Veranschaulichung der wichtigsten Objekte. Unter diesen letzteren, in ausgeführtem Kupferstich behandelten Tafeln sind einige von einer so vollendeten Eleganz und Schönheit, wie wir sie leider nur allzuselten von deutschen Stechern zu Gesicht bekommen. Sie rühren in der Mehrzahl von dem trefflichen H. Bültemeyer in Wien her, der den Kunstfreunden u. A. durch seine künstlerischen Beiträge zu den Publikationen der k. k. Central-Kommission und zur „Allgemeinen Bauzeitung“, unter letzteren besonders durch den brillanten Stich der Façade von Hansen's Waffenmuseum bekannt sein dürfte, — wenn es anders bei uns üblich wäre, auf die bescheidenen Leistungen eines deutschen Kupferstechers ein schärferes Augenmerk zu richten. In Wahrheit verdienen diese Leistungen Bültemeyer's den trefflichsten architektonischen Stichen der Franzosen ebenbürtig an die Seite gestellt zu werden, weil sie mit der Virtuosität des Vortrags eine Schärfe der Charakteristik und Gediegenheit der Formanschauung verbinden, welche unter anderen Stechern leider nur allzu häufig mangelt.

Wir wollen versuchen, den Lesern durch eine kurze Uebersicht von dem reichen Inhalte des Förster'schen Werkes eine ungefähre Vorstellung zu geben.

Die 30 ersten Tafeln sind den Bauten des großen Bahnbrechers der neu-römischen Architektur, Filippo Brunellesco gewidmet. Fast die ganze erste Lieferung — eine jede derselben umfaßt 8 Tafeln — füllen die Aufnahmen der Kirche S. Lorenzo in Florenz, welche uns in einer prächtigen Innenansicht (Bl. 1), Grundriß und Ansicht des Aeußeren, mehreren Durchschnitten und endlich in zwei Detailblättern vorgeführt wird, von denen das eine den reizvollen Drachenbrunnen in der Sakristei, „eines der trefflichsten Zierwerke der Frührenaissance“ nach J. Burckhardt's Urtheil, das andere Stücke des köstlichen Holzgetäfels und der Marmorschranken desselben Raumes darstellt. An S. Lorenzo schließen sich fünf Tafeln mit Aufnahmen der Capella de' Pazzi im Klosterhof von S. Croce in Florenz, darunter zwei farbige Detailblätter; sodann die nach Brunellesco's Plänen aufgeführte Kirche S. Spirito ebendaselbst auf drei Tafeln; ferner, als eines der Hauptwerke des Meisters, die im Auftrage des Cosimo de' Medici erbaute, malerisch gruppirte Badia bei Fiesole, welcher allein acht Tafeln gewidmet sind, — mit vollem Recht, denn diese kleine geistliche Residenz bildet an und für sich schon eine wahre Fundgrube des Studiums für den modernen Architekten. Die anmuthige Certosa bei Florenz und andere unter Brunellesco's Einfluß entstandene Bauten, Hallen u. dgl., sowie der kleine Palazzo Quaratesi zu Florenz bilden den Schluß der Werke dieses Meisters.

Die übrigen Meister der Frührenaissance werden in ebenso reicher Auswahl vertreten sein: Leon Batt. Alberti durch die berühmte Thür seiner Hauptfaçade von S. Maria Novella; Benedetto da Majano durch das Prachtexemplar seiner Kanzel in S. Croce, durch die ihm von Vasari zugeschriebene Kirche S. Maria vor den Mauern von Arezzo u. A.; Mino da Fiesole durch das mit Engeln und Putten ausgestattete schöne Sarkophagmonument des Conte Ugone in der Badia zu Florenz; Luca della Robbia durch den berühmten Sakristeibrunnen von S. Maria Novella. Einen besonders werthvollen Theil bilden sodann die zahlreichen Tafeln, welche den noch nie in dieser Vollständigkeit publicirten Bauten von Pienza (Dom, Rathhaus, Palazzo Piccolomini, bischöfl. Palast, Haus mit Sgraffito) und Siena (Palazzi Nerucci, Piccolomini, Piccolomini-Bandini, Magnifico und dei Diaboli, S. Caterina, Mad. delle Nevi und Carmine) gewidmet sind. Nur möchten wir nach den Ergebnissen der neueren Forschung über die Urheber dieser Werke gewünscht haben, sie nicht so bestimmt den

Meistern Antonio und Bernardo Rosellino und Francesco di Giorgio zugetheilt zu sehen, wie es im Prospekt geschehen ist. Der Text wird in dieser Beziehung mit strengerer Kritik verfahren müssen. Unter den weiteren Repräsentanten der Frührenaissance seien schließlich nur noch zwei genannt: Giuliano da S. Gallo mit seinem anmuthigen Palazzo Gondi zu Florenz und der reizenden Kirche Mad. delle Carceri zu Prato, und Simone Cronaca mit dem in luftiger Säulenhalle gipfelnden, zierlichen Palazzo Guadagni zu Florenz.

Gehen wir zu den Meistern der Hochrenaissance über, so dürfte hier freilich wohl Mancher das gänzliche Fehlen Bramante's als eine wesentliche Lücke in der historischen Kette der Darstellungen schmerzlich empfinden. Da dieser große Meister jedoch den Mittelpunkt seiner Thätigkeit anfangs in Mailand, später in Rom fand, so fallen seine Bauten räumlich über die Grenzen des Werkes hinaus. Die Herausgeber haben es sich angelegen sein lassen, uns dafür durch eine reiche Folge von Aufnahmen der Schöpfungen seiner geistigen Nachfolger und Schüler in toskanischen Orten zu entschädigen. Aus Montepulciano erhalten wir von Antonio da S. Gallo (Giuliano's Bruder) die klassisch edle Madonna di S. Biagio auf sechs Tafeln; die sienesischen Bauten aus dieser Periode sind durch den aus Rom nach Siena geflüchteten und zum Baumeister der Republik ernannten Baldassare Peruzzi vertreten, von dessen dortigen, bisher nur wenig bekannten, durch die anspruchsloseste Schlichtheit des Stils ausgezeichneten Werken (S. Caterina, S. Sebastiano (?), Pal. Pollini u. a.) wir auf zehn Tafeln ausführlich unterrichtet werden. Der Schluß des Werkes führt uns dann wieder zum Ausgangspunkte der Darstellung, nach Florenz zurück, dessen Hauptmonumente aus dieser Zeit auf den letzten 46 Tafeln dargestellt werden. Den Beginn dieser Reihe macht Baccio d'Agnolo's Palazzo Bartolini; demselben Meister wollen die Herausgeber auch die Wiederholung dieses Gebäudes im Kleinen, den Palazzo Larderel zuschreiben, „das edelste Haus der florentinischen Architektur", wie Burckhardt sagt, der es übrigens dem Dosio, einem Nachahmer Baccio's vindicirt. Daß Raffael nicht fehlt, versteht sich von selbst; er ist durch den kleinen, kraftvoll edlen Palazzo Pandolfini und den, freilich nicht ganz unbezweifelten, Palazzo Uguccioni repräsentirt. Den Glanzpunkt dieses Theiles bilden aber die 18 folgenden Tafeln, welche den florentinischen Bauten Michelangelo's gewidmet sind. Zwölf Blätter gelten der Bibliotheca Laurenziana, die uns hier zum ersten Mal in einer vollständigen, den heutigen Anforderungen entsprechenden Aufnahme vorgeführt wird; die sechs übrigen Blätter veranschaulichen die berühmte Kapelle der Medicäer. Daran reihen sich endlich, von kleineren dekorativen Arbeiten abgesehen, die Säulenhalle des Mercato nuovo von Bernardo Tasso und Vasari's Uffizien.

Mit diesem kurzen Einblick in die reichen Schätze, die sich dem Architekten und Freunde der Kunst hier aufthun, möge das Unternehmen dem Publikum vorläufig auf's beste empfohlen sein! Wenn frischer Muth und nachhaltige Begeisterung dazu gehören, um ein Werk von diesem Umfang und Werth in's Leben zu rufen, so ist nun vor Allem die regste Theilnahme von Seiten der Kunstwelt erforderlich, um seine Durchführung zu sichern und zu beschleunigen. Die Herausgeber haben sich im Ganzen einen Zeitraum von vier Jahren bis zur gänzlichen Vollendung ihrer Arbeit vorgesetzt. Jedes Jahr sollen demnach fünf Lieferungen, jede mit ungefähr einem Bogen Text und zum Preise von $4^1/_2$ Thalern Pr. Cour. erscheinen, und der Text zum Schluß auch in französischer Sprache beigegeben werden. Für die nichtdeutschen Leser ist außerdem durch französische, englische und italienische Unterschriften der Tafeln gesorgt. Hoffentlich sichert ein dauernder Friede dem Werke auch im Auslande die freundliche Aufnahme, die es im vollsten Maße verdient.

C. v. L.

Korrespondenz.

Berlin, im Februar.

+ Das illustrirte Erinnerungsblatt an den Einzugstag der preußischen Truppen nach dem siegreichen Feldzuge des vorigen Jahres, welches die städtischen Behörden kürzlich dem Könige Wilhelm dargebracht, ist eine treffliche Leistung Adolph Menzel's, welche wohl werth ist, ausführlich geschildert zu werden. Bekanntlich hatte Scherenberg für die Begrüßung des Königs durch die Ehrenjungfrauen eine Stanze verfaßt, die hinter bombastisch klingenden Reimen ihre Inhaltslosigkeit nur schwer verbergen konnte. Diesen zusammengequälten Versen ist nun die unverdiente Ehre zu Theil geworden, den Text zu einem künstlerisch ausgeführten Gedenkblatte abzugeben, bei welchem Menzel die Arbeit übernommen, für den Dichter zu denken und zu empfinden.

Das Ganze baut sich in schönen architektonischen Linien auf. Das Motiv zu dem Haupttheil des Gedenkblattes ist den beiden ersten Zeilen entnommen:

> Willkommen, König! Deine Metropole
> Grüßt jubelnd Dich und Deine Heldenschaar!

Auf dem Podium, hinter und über den Buchstaben des letzteren Wortes sichtbar, schreiten die bekränzt einziehenden Sieger, aufgehalten durch jubelnden Empfang und eben so rührende wie jovial aufgefaßte Wiedersehensscenen. Ueber dem Portal, aus dem die Heldenschaar rechts hervorströmt, haben verwundete und verstümmelte Mitkämpfer einen Platz gefunden. Links verschwindet der Zug unter einem Altane, von dem zarte Frauenhände den süßen Willkommengruß herabwinken. Besonders auffallend wegen der herrlichen Zeichnung ist hier ein Kürassier, der

sich von dem anmuthigen Anblick gar nicht losreißen kann und, auf dem Roß rückwärts gebeugt, noch einen Blick hinaufsendet. Auf den Zug fallen, nein, regnen duftige Blüthen und frisches Grün herab, und die regellos fliegenden Zweige bilden, doch auf die denkbar geschickteste Art ohne eine Ahnung von Zwang geordnet, die vorangehenden Worte des Gedichtes „Grüßt — Deine". Darüber in der Mitte des oberen Theiles prangt der noch unfertige Rathhausbau. Der geniale Künstler konnte nicht des schönen Winks verfehlen, „womit ihm die Natur hülfreich entgegen kam": er hat den übelberufenen Bau hinter Gerüsten und überreichem Flaggenschmuck, wie ihn das Rathhaus in jenen Tagen zeigte, möglichst versteckt, und auf den mit echt Menzel'schem Realismus davor gezogenen Bauzaun mit kolossalen Buchstaben geschrieben: „Metropole". Darüber glänzt in mächtiger Schrift das Wort „König", zwischen dessen Zügen die weißgekleideten Ehrenjungfrauen Kränze und Laubgewinde zum Schmucke anordnen. Menzel hat nie so Außerordentliches in der Darstellung reizvoller Weiblichkeit und graziöser Bewegung geleistet, wie hier; der Reichthum an Motiven ist geradezu erstaunlich. Genien, zum Theil in originellster Weise zur Vervollständigung der Schrift verwendet, umschweben diese Gruppe, und bilden rechts oben einen kleinen Sängerchor, den ein etwas ältlicher Genius von starker Figur und mit den unverkennbaren Zügen einer bekannten Persönlichkeit der berliner musikalischen Welt, dirigirt. Um diesen ganzen Haupttheil der Adresse fällt der purpurne Krönungsmantel, in der Mitte von der Krone gehalten, an den Seiten an riesigen Candelabern befestigt, gleichfalls von Genien umspielt.

Das Podium des oberen Theiles wird im unteren durch vier Pilaster unterstützt, an denen die Statuen von vier Feldherren des großen Friedrich stehen, und die je zwei zu jeder Seite einen in Schlüter'schen Formen gehaltenen Sarkophag einschließen. „Friedrich" leuchtet darauf in weißer Schrift, aus den beiden folgenden Zeilen. Auf dem Boden sitzt eine Victoria mit ausgebreiteten Schwingen und Kränzen in den Händen.

Die Schlußzeilen stehen auf einem blauen Schriftbande; über den Worten „Gott ging mit Dir" wird eine segnende Hand sichtbar; wie überall, so auch hier zuletzt spricht sich jeder Zug in einfacher Großartigkeit aus.

Es dürfte nicht leicht eine ähnliche Aufgabe entsprechender und künstlerischer gelöst sein, als hier geschehen. Jeder Zug verräth den Meister; jeder Gedanke ist präcis und scharf; die Feststimmung, die ja so leicht und natürlich in die Festlaune übergeht, hat hier und da dem Komus freies Spiel gegönnt, aber der Scherz macht sich nicht breit und drängt sich nicht auf; die großen Züge und die würdigen Grundgedanken des Ganzen dominiren vollkommen. Die sprechende Anordnung des architektonischen Aufbaus ist von frappanter Wirkung und anmuthiger Kraft. Den glücklichen Grundzügen der Komposition steht die treffendste Charakteristik und schärfste Nuancirung im Einzelnen zur Seite, wozu den Künstler seine bekannte Meisterschaft in der Gouachemalerei vorzugsweise geschickt machte, so daß wir es in jeder Beziehung mit einem Meisterwerk ersten Ranges zu thun haben.

Wie ich höre, ist das Blatt hier bei G. Schauer photographirt worden, und wird also wohl demnächst in den Handel kommen. Wenn ein solches Werk auch bei der Reproduktion ohne Farben und bei der Verkleinerung natürlich unendlich viel einbüßt, wird man sich doch immerhin an der geistvollen Komposition erfreuen können.

Ueber die Betheiligung der Berliner Künstler an der Pariser Ausstellung ist nicht viel zu berichten. Die Jury hat, wie man erfährt, eine sehr strenge, aber durchaus objektive und sachgemäße Censur geübt und manche Werke zurückgewiesen, deren Urheber oder Besitzer sich einer solchen „Rücksichtslosigkeit" wohl kaum versehen haben. Aus den Sammlungen der königlichen Schlösser geht nach Paris: Die Grablegung Christi von Kaselowsky; zwei Pendants, Darstellungen aus dem Leben der Wenden im Spreewalde von Burger, Tauffahrt und Abschied des Rekruten; ein tropischer Urwald von Bellermann; deutsche Auswanderer von Antonie Volkmar; Hirsch von Wölfen angefallen und Saujagd von Freese; Parade vor Friedrich dem Großen zu Potsdam und Dankchoral nach der Schlacht von Leuthen von Camphausen; der Ueberfall bei Hochkirch von Menzel. Des letzteren Krönungsbild konnte nicht bewilligt werden, da der König dasselbe bereits im vorigen Jahre für die demnächst in Königsberg i. Pr. stattfindende Kunstausstellung zugesagt hat, und der Gegenstand für die Provinz und insbesondere den Schauplatz der Krönungsfeierlichkeiten von ganz besonderem Werthe ist. — Außerdem ist nur ein großes historisches Bild — August von Heyden hat das vor Kurzem von mir besprochene Bild „Luther vor dem Reichstage von Worms" nach reiflicher Ueberlegung gar nicht vor die Jury gebracht — eingeliefert worden: Columbus in dem Momente, wo der Ruf Land! ertönt, von Hermann Brücke. Das Gemälde ist, nachdem der Künstler schon jahrelang an demselben gearbeitet, jetzt in verhältnißmäßig kurzer Zeit nach gänzlich verändertem Plan ausgeführt und vollendet worden, und ihm kann weder nach der Seite der Komposition, die lebendig und übersichtlich, noch nach der der Charakteristik, die fein abgewogen und scharf, noch endlich in Rücksicht der Technik, die in der Zeichnung korrekt, in der Farbe warm und kräftig ist, Anerkennung vorenthalten werden. Einzelheiten, die mir aufgefallen sind, glaube ich hier übergehen zu müssen. — Auch von den übrigen Bildern, die die Censur der berliner Jury passirt haben, schweige ich, da was ich davon kenne, entweder schon besprochen, oder nicht bedeutend genug ist, um die diesmal schon etwas

lange Korrespondenz deswegen noch mehr in die Länge zu ziehen.

Todesfall.

Morgenstern, Christian, Landschaftsmaler, geb. 1805 in Hamburg, starb in München am 27. Februar a. c.*)

Personal-Nachrichten.

Kaspar Braun, Herausgeber und Verleger der Münchener Bilderbogen und Fliegenden Blätter hat von dem Könige von Bayern den Michaelorden erhalten.

Preis-Bewerbungen.

Der Preis Michael Beer ist dieses Jahr für Bildhauer mosaischen Glaubens bestimmt. Die Konkurrenzarbeiten sind bis zum 11. Juli einzuliefern.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die vorzüglichsten Werke von Ingres werden auf Veranstaltung der Familie des berühmten Meisters demnächst in Paris zu einer Ausstellung vereinigt werden. Der Graf Nieuwekerke, Generalintendant der schönen Künste, hat zu diesem Ende die Säle der Pariser Kunstschule zur Verfügung gestellt. Am 1. Mai soll diese Ausstellung eröffnet werden.

+ **Ein großes Aquarell von Paul Gräb** (5 : 7 Fuß), welches das neue Berliner Rathhaus darstellt und jetzt nach Paris befördert wird, war wenige Tage bei Karfunkel in Berlin ausgestellt. Die ungemeine Kraft der Technik und die Genauigkeit und Treue der Ausführung machten diese Leistung des jungen Künstlers, des Sohnes von Karl Gräb, bemerkenswerth.

Eine spanische Kunstausstellung wurde Ende Januar dieses Jahres in einem eigens dazu errichteten Gebäude in Madrid eröffnet. Die ausgestellten Werke der Malerei und Plastik boten nur wenig Bemerkenswerthes dar, während die offenbar zu groß bemessenen Räumlichkeiten mit einer Menge höchst untergeordneter Stümperarbeiten angefüllt waren, welche einen traurigen Beweis von der niedrigen Stufe der Kunstbildung lieferten, auf welcher das heutige Spanien steht. Eine Jury zur Beurtheilung der Zulässigkeit der eingesandten Gemälde und Skulpturen einzusetzen, hatte man nicht für gut befunden. Ein besonderer Saal, welcher für die Werke der in Rom lebenden spanischen Künstler bestimmt war, blieb sonderbarer Weise ganz leer. Ein anderer Raum war ausschließlich für die Werke des talentvollen, jung verstorbenen Manzano in Anspruch genommen und enthielt sieben Gemälde desselben, die zu dem Besten gehören, was die neueste spanische Kunst aufzuweisen hat. Unter den übrigen Werken werden als besonders beachtenswerth genannt: der Tod des h. Franziskus von Mercadé, eine Anzahl Entwürfe zu Wandgemälden von Montanez, welche die Kirche St. Maria del Pilar zu schmücken bestimmt sind, endlich ein Gemälde von Ferrant, die Landung von Seeräubern bei Cadix darstellend. Der Besuch der Ausstellung war ein lebhafter, und immerhin mag dieselbe als ein erfreuliches Zeichen des in Spanien erwachenden Kunstinteresses begrüßt werden.

In London hat sich ein Verein von Kunstfreunden gebildet, welcher sich zur Aufgabe stellt, der Kunstpfuscherei die Lebensadern abzuschneiden und dagegen tüchtige Leistungen junger Kräfte, welche sich noch keines Rufes erfreuen, zur Anerkennung und zum Absatze zu verhelfen. Der Verein beabsichtigt ein eigenes Ausstellungslokal zu unterhalten, in welchem Gemälde, Radirungen, Stiche und Lithographien aus dem Besitz der Mitglieder eine wechselnde Galerie bilden sollen. Abgesehen von den Geldmitteln, welche auf den Ankauf solcher Gemälde verwandt werden sollen, die ein unverkennbares künstlerisches Talent bekunden, will der Verein zur Erreichung seiner Zwecke die Presse in Bewegung setzen, um die schlechte Dutzendmalerei öffentlich zu bekämpfen und auf die besseren Erscheinungen der Kunstproduktion die allgemeine Aufmerksamkeit zu lenken.

*) Einen Nekrolog wird eine der nächsten Nummern dieses Blattes bringen.

Kunstliteratur.

Monatsblätter zur Förderung des Zeichenunterrichts an Schulen; herausgegeben von Hugo Troschel, Kupferstecher und Zeichnenlehrer an der Dorotheenstädtischen Realschule zu Berlin. Zweiter Jahrgang. Berlin. 1866.

B. M. Die vorstehend angeführten Monatsblätter, deren zweiter Jahrgang uns jetzt abgeschlossen vorliegt, sind bestimmt, dem Zeichenunterricht in der Schule eine bedeutendere Stellung zu erstreiten, als ihm bis jetzt zugewiesen ist. „Was die Mathematik auf dem Gebiete des Denkens“, heißt es an einer Stelle, „das ist das Zeichnen auf dem Gebiete der Vorstellung“, und so als eine nothwendige Ergänzung soll das Zeichnen mit den anderen Fächern gleich berechtigt in den Organismus des Lehrplanes eintreten. Daß hier die verschiedenen Arten der Schulen Unterschiede begründen, wird natürlich nicht übersehen, und Methode und Ziel des Zeichenunterrichts auf Gymnasien und Realschulen, Elementar- und Fortbildungsschulen wird auf Grund verständiger Erwägung der Umstände klar und sachgemäß entwickelt. Da es aber nothwendig ist, für das, was man fordert, auch etwas Entsprechendes zu bieten, so wird der Ausbildung des Zeichenunterrichts selbst nach allen Seiten hin die größte Sorgfalt gewidmet. Der Streit zwischen Vorlegeblättern und Wandtafeln, für welche letzteren der Herausgeber der Monatsblätter, selbst Autor einer im Erscheinen begriffenen Zeichenschule in Wandtafeln, energisch in die Schranken getreten ist, klingt in dem vollendeten Jahrgang nur noch schwach nach. Andere Fragen über das Was und Wie des Zeichenunterrichts geben den Stoff für sehr mannichfache Betrachtungen. „Neues Material für den Zeichenunterricht“ ist eine stehende Rubrik, in der zumeist der Herausgeber selbst neue Erscheinungen mustert. In einem „Reisebericht“ theilt derselbe seine Beobachtungen über den Zeichenunterricht an auswärtigen Anstalten mit, Korrespondenzen treten ergänzend hinzu u. s. w. Auf eine höchst glückliche Weise aber weiß der Herausgeber, und man muß ihm dies zu besonderem Lobe anrechnen, sich und seine Blätter vor Einseitigkeit zu bewahren, indem er alle Ansichten zu Worte kommen läßt und seinerseits nur die Verpflichtung übernimmt, „dem Publikum für die Bewahrung einer angemessenen Form einzustehen“, besonders aber, indem er so zu sagen die Fühlung erhält zwischen dem Fachwissen und Fachinteresse des Zeichenlehrers und denjenigen Wissenschaften und Lebenskreisen, mit denen sich jene näher oder entfernter berühren. Es bilden so die Monatsblätter eine Centralstelle für Ideenaustausch und fachgenossenschaftlichen Verkehr, sie vereinigen alle streb- und fördersamen Kräfte auf einen Punkt, und der gemeinsamen Arbeit verdankt sogar schon ein Institut zur gegenseitigen Selbsthülfe seine Entstehung, eine Pensionszuschuß- und Unterstützungskasse für Zeichenlehrer und deren Hinterbliebene. Möge so still fortgeschafft werden an dem begonnenen Werke. Wir aber, denen die Pflege des Schönen in jeder Form und Art am Herzen liegt, werden mit Theilnahme den ferneren Schritten dieses erfreulichen und wie es scheint in seinem Fortbestehen gesicherten Unternehmens folgen.

Ein neues Werk über Raffael, dessen Verfasser Ernst Förster ist, wird demnächst in zwei Bänden gr. 8. (40 bis 50 Bogen) bei T. O. Weigel in Leipzig erscheinen. Dasselbe will, wie die Ankündigung sagt, nicht blos ein populäres Buch sein, sondern es macht Anspruch, und zwar vollen Anspruch auf selbständige kunstgeschichtliche Bedeutung.

Kunsthandel.

* **Von Fr. Pecht's „Lessing-Galerie"** ist soeben die dritte Lieferung erschienen. Dieselbe enthält die Bilder der Marwood (Miß Sara Sampson), der Daja (Nathan), des Patriarchen (Nathan), des Mellefont (Miß Sara Sampson) und der Arabella (Miß Sara Sampson). Darunter zählen einige, z. B. das letztgenannte Blatt, gestochen von Raab in Nürnberg, und der Patriarch, gestochen von Sonnenleiter in Wien, auch in Bezug auf die graphische Reproduktion zu den gelungensten der bis jetzt erschienenen. Der beigegebene Text bietet auch in dieser Lieferung wieder eine Fülle aus dem Leben gegriffener, theils launig, theils mit scharfem Sarkasmus wiedergegebener Beobachtungen, die zur Erläuterung der Lessing'schen Charaktere und ihrer Auffassung durch den Künstler dienen.

Eine zweite Berliner Gemäldeversteigerung wird demnächst von der Hofkunsthandlung von Sachse u. Co. veranstaltet. Der erste dankenswerthe Versuch dieser Art, in Berlin den Markt für Kunstwerke zu erweitern, fiel voriges Jahr in die ungünstige Zeit vor Beginn des Krieges und konnte unter solchen Umständen immerhin als ein gelungener betrachtet werden, wenn auch das eine oder andere Gemälde keinen angemessenen Preis erzielte. Hoffentlich gelingt es der rührigen Thätigkeit der Unternehmer, allmälig die Berliner Gemäldeversteigerungen in guten Ruf zu bringen und dadurch die Strömung des Gemäldehandels von dem Wege nach Paris in Etwas abzulenken. Die Versteigerung der jetzt unter den Hammer kommenden Sammlung, aus 54 Oelgemälden und 95 Aquarellen und Handzeichnungen neuerer Künstler bestehend wird am 25. und 26. März stattfinden. Zur öffentlichen Besichtigung sind die Räume der Sachse'schen Kunsthandlung am 23. und 24. März dem Publikum geöffnet.

Rembrandt's Hundertguldenblatt in einem Abdruck avant la lettre wurde bei der kürzlich stattgefundenen Versteigerung des artistischen und literarischen Nachlasses von Sir Charles Price in London, zu 200 £ ausgesetzt, nach einem hitzigen Wettkampfe unter verschiedenen Liebhabern schließlich Herrn K. C. S. Palmer für den enormen Preis von 1180 £ zugeschlagen. Von dem berühmten Blatte sind im Ganzen nur acht Abdrücke vor der Schrift bekannt, von denen sich fünf in England (zwei davon im British-Museum), eins im Museum zu Amsterdam, eins in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris und eins endlich in der kaiserlichen Bibliothek in Wien befinden.

Vermischte Kunstnachrichten.

Die Ruinen von Ancor-Viat in Fu-Kio, einem Vasallenstaate des Königsreichs Siam, erregen seit einiger Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit der Archäologen und Kunstfreunde Frankreichs. Einem Berichte des Generals Perrin, Feldmarschalls in Diensten des Königs von Siam, in der Revue générale de l'architecture, der so fabelhaft klingt, daß wohl eine weitere Bestätigung abgewartet werden muß, entnehmen wir darüber Folgendes. Die Ruinen von Ancor-Viat bilden eine unerschöpfliche Fundgrube für die Massen von Salpeter, welche in Indien und China zu Kunstfeuerwerken jährlich verbraucht werden. Man sammelt dort in beträchtlicher Menge die ammoniakhaltigen Exkremente der Waldmäuse und verschiedener Vogelarten, welche die riesigen Trümmer der Tempel und Paläste bevölkern. Sechs Tage lang verfolgte Perrin auf einem Elephanten die Spuren jenes untergegangenen Kulturvolkes, welches hier eine Stadt begründet, die nach seiner Schilderung an Ausdehnung Alles übertroffen haben muß, was die moderne Welt dem entgegenzustellen hätte. Was ich, so berichtet Perrin, auf dieser Reise an Monumenten, Tempeln, Palästen, Säulen, Treppen und zahllosen Marmor-Bruchstücken gesehen habe, läßt sich nicht erzählen. Ja, man würde meiner Erzählung keinen Glauben schenken. Nach den Aussagen der Bewohner nehmen diese Ruinen einen Platz von zehn bis zwölf Meilen Durchmesser ein. Ich habe — abgesehen von der sie überwuchernden Vegetation — ganz wohlerhaltene Tempel gesehen, welche wohl eine Meile lang waren, wahrhafte Wälder von Säulen, Alles aus Marmor. Dieses Material erscheint stellenweise von einer Solidität, daß man glauben könnte, die Bauten seien erst gestern vollendet. Von den Einwohnern wird das Alter der Denkmäler auf vier bis fünftausend Jahre angegeben. Die meisten derselben sind von solcher Kolossalität, daß unsere größten Paläste, der Vatikan oder das Kolosseum, sich dagegen wie Hundehütten ausnehmen würden. Ich wollte einen der Tempel besuchen, der mir wohl erhalten schien, und mußte, um nur auf das erste der fünf Peristyle zu gelangen, eilf Treppen von ich weiß nicht wie viel Stufen ersteigen. Um halb sieben Uhr morgens betrat ich die ersten Stufen und konnte erst um halb acht Uhr die unteren Säle erreichen und durchwandern. Die Schwüle des Tages nöthigte mich meinen Besuch abzukürzen, um nicht in der vollen Sonnenhitze hinabsteigen zu müssen. Der erste Eindruck, den ich empfing, war der des starren Staunens. Alle Wände waren mit Ornamenten und Skulpturen bedeckt. Am anderen Tage bestieg ich einen auf einer Anhöhe angelegten Thurm, von wo ich eine weite Aussicht über das ungeheure Trümmerfeld hatte. So große Massen behauenen Marmors sind hier unter und über dem Erdboden zu finden, daß man sämmtliche Städte der Welt damit neu aufbauen könnte. Ich fand das Bein von einer Statue, deren großer Zehen eilf Mal so lang war wie meine Jagdflinte. Die Unterbauten, welche ihrer Statuen beraubt sind, sind mit Stufen versehen und gleichen achteckigen Pyramiden, die oben abgestumpft sind. Auch diese sind wie alles Uebrige von Marmor, der einzigen Steinart, die hier zu Bauwerken verwendbar ist. Nur zum Schmuck und für die Augen der Bildwerke sind farbige Steine benutzt worden.

□ **Der Breslauer Magistrat** beantragte in der Stadtverordneten-Sitzung vom 7. Februar den Ankauf der Kupferstichsammlung des emeritirten Professors Schall für 4000 Thlr. aus Kämmereifonds. Hiergegen empfahl die Schulenkommission der Stadtverordneten Ablehnung, und den Ankauf erst zu vollziehen, wenn die Errichtung der projektirten Kunstakademie zur Gewißheit geworden, weil die Akademie der einzig würdige Ausstellungsort der Sammlung sei. In der Stadtverordneten-Sitzung vom 14. Februar erhob sich darüber eine lebhafte Debatte; man hob den großen Werth der Sammlung hervor und proponirte als Aufbewahrungsort unter anderem das Museum des Breslauer Künstlervereines, dessen Herstellung bevorsteht; man wies andererseits die Sache als Luxusfrage von sich, da die Stadt noch nöthigere Ausgaben habe. So entschied sich die Versammlung mit 51 gegen 34 Stimmen für obigen Kommissionsantrag. Die Sache ist charakteristisch nicht blos für Breslau überhaupt, sondern speziell noch hinsichtlich der Akademiefrage, die sonach stark im Ungewissen schwebt.

Erdmann Encke, Schüler Albert Wolff's, ist auf Grund seines Konkurrenzmodells (vergl. Kunstchronik 1867 Nr. 3) mit der Ausführung des Jahndenkmals auf der Berliner Hasenhaide betraut worden.

Die für den Neubau der englischen Nationalgalerie von den dazu beauftragten Architekten eingelieferten Entwürfe bieten eine wahre Musterkarte der verschiedensten Stilarten dar, indem ein Entwurf griechisch (Brodrick) zwei andere gothisch (Street und Clarke) der vierte und fünfte im italienischen Renaissancestil (Banks und Barry), der sechste maurisch (Owen Jones) und der siebente gar indisch (Digby Wyatt) ausgefallen ist. Trotz der großen Auswahl hat die Baukommission unter den Projekten kein einziges gefunden, welches ihren Ansprüchen völlig genügt.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. 1867. Nr. 1. u. 2.

Zur Frage vom Bau evangelischer Kirchen. — Die St. Johanniskirche in Stuttgart (Mit Abbild.). — Die Berliner Kunstausstellung von 1866. — Die altchristlichen Gräber.

H. Troschel's Monatsblätter zur Förderung des Zeichenunterrichts an Schulen. 3. Jahrg. 1867. Nr. I und 2.

Vorwort. Einige Stunden Unterrichts in darstellender Geometrie (Forts.); von Dir. Bessell. — Ueber die Stellung und Ausbildung

der Zeichenlehrer; von A. Grell. — Der Seminarzeichenunterricht; von P. Erfurth. — Die Mercator'sche Projektion; von Dr. J. Scholz. — Verzeichniss von Werken, welche den Zeichenunterricht betreffen (Forts.).

Entwurf zu einem Statut des deutschen Zeichenlehrer-Vereins zur Unterstützung hilfsbedürftiger Mitglieder und ihrer Wittwen und Waisen: Vorschlag von Pieritz. — Formenentfaltung bei Pflanzengebilden; von Thiele. — Ueber die ersten Elemente im Zeichnen; von F. Soldan. — Neues Material für den Zeichenunterricht; von A. Grell. —

Mittheilungen der k. k. österr. Central-Commission XI. Jahrg November-December.

Die Siegel der österr. Regenten. Von Karl von Sava. (Mit 26 Holzschn.). — Die Kirche von Lieding bei Gurk. Von Hans Petschnig. (Mit 14 Holzschn.). — Der Schatz des deutschen Ordens zu Wien (Mit Abbild.). — Die Bilderhandschriften in der Stadtbibliothek zu Hamburg. Von H. A. Müller. — Das Sanctuarium der Maria-Stiegenkirche in Wien (Mit Abb.). — Das Columbarium im Schatze der Salzburger Domkirche. Von Dr. K. Lind. (Mit Abb.). — Ueber deutsche Bausagen. Von Ludwig Scheyrer. — Besprechungen, Korrespondenzen etc.

Le chronique des arts. Nr. 171—172.

Commission de l'histoire du travail. Règlement de l'exposition. — Notes sur l'oeuvre da M. Ingres. — Nécrologie (Deschamps. — Louise Géneau). — Nouvelles etc.

Briefkasten.

Herrn L......r in T. Erhalten, aber nicht gut verwendbar.

Nr. 9 der „Kunstchronik" wird Freitag den 29. März ausgegeben.

Inserate.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin. Neu ausgestellt: A. von Rentzell (Berlin): Alpenjäger, nach A. de Meuron. — E. Radtke (Berlin): 1) Herrenporträt; 2) Damenporträt. — Fräul. Henriette Wiedebusch (Dresden): Am Waldbach; Oberbayern. — Fräul. Louise Pfeiffer (Berlin): Herrenporträt. — A. Jenny (Zürich): 1) Seelisberg; 2) Eiger und Mönch (Schweizeransichten). — A. von Heyden (Berlin): Porträt des Valentin Trotzendorf. — C. Bostelmann (zur Zeit in Berlin): Miniatur-Porträt. [43]

Für die verehrl. früheren Abonnenten der **„Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“.**

Soeben erschien im Commissions-Verlage des Unterzeichneten und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Register
zu den
Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.
I.—IV. Jahrgang.
(1862—65.)

Gr. 4°. 30 Seiten. Preis 40 Kr. Ö. W. = 8 Ngr.

Dieses längst erwartete vollständige **Orts-, Namen-** und **Sach-**Register wird gewiß jedem Besitzer der **„Recensionen“** willkommen sein und dürfte es im Interesse der Reflectenten liegen, sich thunlichst bald mit Exemplaren zu versehen, da die Auflage nicht groß ist.

Wien, Schottengasse 6, Mitte Februar 1867.

[44] **Karl Czermak.**

Im Verlage von **Max Cohen & Sohn** in **Bonn** erschien kürzlich: [45]

Geschichte
der liturgischen Gewänder
des Mittelalters

oder Entstehung und Entwickelung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Farbe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung, nachgewiesen und durch Abbildungen erläutert von **Dr. Fr. Bock.**

5. und 6. Lieferung. (Band II. Lieferung 2 und 3.) Schluss des Werkes. Preis $3^1/_3$ Thlr.

Dieses vorzügliche, in der deutschen Kunstliteratur einzig dastehende Werk liegt nun in 2 Bänden vollendet vor, welche **59** Bogen Text und **100** Tafeln, grösstentheils in Farbendruck, umfassen. Das ganze Werk kostet 10 Thaler. Exemplare auf Velin 12 Thaler.

In meinem Verlage erscheint: [46]

Rafael Gallerie

in Photographien nach Originalzeichnungen von Georg Koch. **Preis der Lieferung von 2 Blatt 12 Thlr., 6 Thlr. und 3 Thlr.**

Lieferung I. enthält:
La belle jadinière.
La vierge au voile.

Lieferung II. erscheint in Kürze und wird enthalten:
Lo Sposalizio.
Madonna di Tempi.

Lieferung III. wird enthalten:
Madonna Colonna.
Portrait eines jungen Mannes.

Lieferung IV.:
Vision des Hesekiel.
Madonna della Sedia.

Dies grosse und schöne Unternehmen empfehle ich der Beachtung bestens. Die Zeichnungen sind nach den Originalen auf das Getreueste angefertigt.

Ferner erschien:

Die Casseler Bildergallerie.

Album I.

in 10 Photographien nach den Originalgemälden mit beschreibendem Text.
Preis 7 Thlr. à Blatt 20 Sgr.

Inhalt:

Hans Holbein, Familienbild.
Rubens, Magdalene.
Franz Hals, Musicirende Knaben.
Rembrandt, Holländ. Bürger-Fähndrich.
Hendrik van Steenwyck, Inneres einer Kirche.
M. Hondekoeter, Der weisse Pfau.
Tizian, Cleopatra.
Guido Reni, Die sterbende Sophonisbe.
P. Ribera, gen. **Spagnoletto**, Mater dolorosa.
F. Trevisani, Venus auf einer Muschel.

Diesem ersten Album werden in aller Kürze weitere folgen und somit die herrlichen, so lange verschlossenen Meisterwerke der hiesigen Gallerie den Kunstfreunden zugängig gemacht.

Das Marmorbad zu Cassel

in 12 Photographien mit beschreibendem Text. **Preis 6 Thlr. à Blatt 15 Sgr.**

Den Besuchern Cassels, die von allen hier vorhandenen Kunstschätzen allein nur das Marmorbad besichtigen konnten, wird dieses Album, welches zum ersten Mal diese Schätze veröffentlicht, eine erwünschte Gabe sein.

Cassel. **Theodor Kay.**
J. C. Krieger'sche Buchhandlung.

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin** stets eine reiche Auswahl **bedeutender Galeriebilder,** sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [47]

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Nr. 9 u. 10.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

29. März. 1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser, Gerold & Co.; in **München:** E. A. Fleischmann.

Cornelius †.

A. W. Am 6. März hat die deutsche Kunst den Meister verloren, dem seit Jahrzehnten keiner den ersten Platz unter den vaterländischen Künstlern streitig machte. Cornelius, seit längerer Zeit leidend, ist verschieden. Anfang des Jahres starb Ingres, der große Idealist der französischen Malerei; so schnell ist ihm der große Idealist der deutschen Malerei gefolgt, er, welcher für die Kunst unseres Vaterlandes doch noch eine ganz andere Bedeutung hatte als Ingres für Frankreich. Cornelius, den 23. September 1783 geboren, stand im 84. Lebensjahre. Bis in das hohe Greisenalter hinein körperlich rüstig und geistig frisch, hat er bis zum letzten Herbst nicht aufgehört, künstlerisch thätig zu sein. Im vorigen Winter hatte er eine schwere Krankheit durchzumachen, die er glücklich überwand. Mit Beginn dieses Winters begann er an Störungen in den Funktionen des Herzens zu leiden, die bei dem Greise besorgnißerregend waren. Jede Aufregung mußte ferngehalten werden, auch durfte er nicht viel Besuch empfangen, was ihm als eine große Entbehrung galt, da ihm der geistige Austausch immer ein Bedürfniß war. Seit mehreren Wochen war eine Besserung in seinem Befinden eingetreten und schon konnte man sich der Hoffnung hingeben, der theure Meister würde auch diesen Winter überstehen, als seit den ersten Tagen des März die traurige Wendung eintrat. Kurz zuvor hatte er noch den lebendigsten Antheil am Zusammentritt des norddeutschen Reichstages genommen. Die Thronrede wollte er noch am selben Abend hören und ließ sich nur ungern bewegen, bis zum nächsten Morgen zu warten. Ihm, der vor Allem deutsch gesinnt war, weckte sie freudige Hoffnungen, hatte aber auch eine Aufregung zur Folge, von welcher er sich nicht erholen konnte. Auch an die Kunst dachte er noch in den letzten Tagen und that die Aeußerung: „Ich habe wieder zwei Kompositionen fertig im Kopfe. Sobald ich aufstehen kann, will ich sie zeichnen."

Als die Verschlimmerung in seinem Zustande eintrat, hatte er selbst das klare Bewußtsein, daß sein Ende da sei. Er sprach es seiner Gattin aus, welche seine liebevolle Pflegerin gewesen war. Dann ließ er einen Geistlichen rufen und ward mit den Tröstungen, welche seine Kirche bietet, versehen. In der Nacht vom 5. zum 6. versagte ihm die Kraft, aber sein Bewußtsein blieb klar. „Betet" war das letzte Wort, das er zu seinen Angehörigen gesprochen hatte. Er starb, ein Crucifix in der Hand, nach welchem er eben gegriffen hatte. Gerade ein Jahr vorher, ebenfalls am 6. März, war sein Schwager Geheimrath Brüggemann gestorben, dessen Tod er schwer empfunden hatte. Neben ihm und neben seiner Schwester, auf dem katholischen Friedhof in der Liesenstraße, hat Cornelius seine Ruhestätte gefunden.

Am 9. ward er bestattet. Es war ein unfreundlicher Tag mit Regen und Wind. In seiner Wohnung am Königsplatz hatte sich eine zahlreiche Versammlung eingefunden. Die Künstlerschaft Berlins war in großer Anzahl vertreten, Aeltere und Jüngere, Männer der verschiedensten Richtungen. Man sah Persönlichkeiten aus dem Kreise des Hofes, ferner S. Excellenz den Minister der geistlichen Angelegenheiten, Herrn v. Mühler, sowie den Referenten für Kunstangelegenheiten im Ministerium, Geheimrath Pinder, den Rektor der Universität, Geheimrath Langenbeck, den Sekretär und viele Senatsmitglieder der Kunstakademie. Die Stadt Berlin hatte eine Depu-

tation, an der Spitze Professor Gneist, entsendet. Mit der Vertretung von Cornelius' Geburtsstadt Düsseldorf war Geheimrath Altgelt beauftragt. Von der Düsseldorfer Künstlerschaft waren die Herren A. Achenbach, Camphausen, Bauer, Wittig anwesend, von München war der jetzige Vorstand der deutschen Kunstgenossenschaft, deren Ehrenpräsident Cornelius gewesen, Herr Bildhauer Knoll gekommen. Der Sarg stand in dem Raume, in welchem Cornelius in letzter Zeit zu arbeiten pflegte. Palmen umgaben ihn, zum größten Theil Geschenke vom Commerzienrath Borsig. Zu Füßen lag die Fahne des Düsseldorfer Künstlervereins. Ueber dem Sarge oben stand das letzte Werk des Meisters, der Karton für das Mittelbild an der Südwand des Camposanto, die Predigt der vom Geist beseelten Apostel am Pfingstfest. Dies Werk, welches Cornelius erst im letzten Herbst vollendet, mußte auf jeden Anwesenden ergreifend wirken. Hier lebte sein hoher Geist noch in ganzer Kraft, und mochte die Hand des 83jährigen Greises auch natürlich nicht mehr die alte Festigkeit haben, so ging die Komposition an Schönheit und Adel noch weit über den ersten Entwurf hinaus, und aus der Schöpfung sprach eine vielleicht noch wärmere und mildere Empfindung als sie den früheren Werken des Meisters eigen war. Dies Bild an solcher Stelle war eine Leichenrede, welche sich ergreifend an jedes Herz wenden mußte. Da konnte man wohl sich darüber hinwegsetzen, daß die Leichenrede des Herrn Probstes Karker die einseitigste katholisch-kirchliche Auffassung auf eine Weise herauskehrte, die ebenso wenig den Anwesenden, Männern aller Konfessionen und der verschiedensten Gesinnung, als dem todten Meister selbst, mochte er auch durchaus gläubiger Katholik gewesen sein, entsprach. Als der Leichenzug die lange Wanderung zum Friedhofe antrat, schritt Herr Knoll, den von der deutschen Kunstgenossenschaft gesendeten Ruhmeskranz tragend, voran. Mehrere Künstler, die Cornelius nahegestanden und sich als seine Schüler fühlten, folgten mit Palmen, unter ihnen auch sein letzter Schüler Max Lohde. Am Grabe sprach Herr Knoll einige tiefempfundene herzenswarme Worte und eine kurze, würdige Rede des protestantischen Pastors, Herrn Frege, machte den Beschluß. Ein kleiner Kreis, der den Mann und den Künstler tief verehrte, empfand den Verlust auf das schwerste. Die große Masse des Berliner Publikums blieb theilnahmlos. Es war nicht anders zu erwarten. Wie könnte Cornelius in Berlin populär sein, wo man oft seine Werke in so schreiender Weise dem Volke vorenthalten hat und ihn selbst um die Ausführung der Schöpfungen getäuscht hat, um deretwillen man ihn berief!

Pariser Kunstversteigerungen.

Paris den 20. März.

Noch ist die Höhe der Saison nicht erreicht, noch ist auf dem Felde, das hier unser Blick durchschweift, keine jener entscheidenden Schlachten geschlagen, wo nur durch Opfer von Zehn- und von Hunderttausenden der, wiewohl unblutige, Sieg erfochten wird, jener großen Tage, die unter den Namen Sommariva, Fesch, König Wilhelm von Holland, Agnado, Soult, Pourtalés, Morny, van Brienen u. A., im Gedächtniß der Zeitgenossen und Theilnehmer fortleben; wohl aber durchschwirren die Luft andere, zum Theil ebenbürtige Namen, und man verspricht sich Wunderdinge für die ohnedieß schon so viel des Wunderbaren in Aussicht stellenden Monate April, Mai und Juni. Unterdessen sind wir noch am Vorspiel; doch auch das Vorspiel nimmt schon zu an Bedeutung, und aus dem namenlosen Gewühl und geistverwirrenden Durcheinander der fünfzehn bis zwanzig Versteigerungen, die tagtäglich abgehalten werden, ragt schon hie und da eine hervor, die gar wohl der Erwähnung verdiente. Aber wo Zeit und Raum hernehmen für eingehende Beschreibung, und wie die Erinnerung festhalten an das Einzelne, das, von dem Schwall des unaufhaltsam Nachdrängenden überflutet, für immer untertaucht? Wer es nicht mit eigenen Augen gesehen, der macht sich unmöglich eine Vorstellung von dem Treiben an diesem Markte, wo der Aufstrich alles umfaßt, was zu Hausrath und innerer Einrichtung gehört, von den nothwendigsten Elementar-Grundlagen einer solchen bis zu den tausenderlei Gegenständen, die des Sammlers Laune befriedigen, zu dem werthvollsten künstlerischen Schmucke fürstlicher Wohnungen. Mit allzugroßer Strenge darf übrigens das erwähnte Prinzip nicht festgehalten werden: es kommen hie und da auch Artikel zum Vorschein, die sich nur mit Mühe unter den obigen Begriff subsummiren lassen, als da sind z. B. lebende Hühner, cochinchinesische und andere seltene Arten, für welche ein eigener großer Saal des Erdgeschosses bestimmt ist, so daß der Anstand und die Würde des Hotel Drouot nicht sonderlich gefährdet, wohl aber das Kunterbunter des Anblicks, die Mannigfaltigkeit der unerquicklichen Ausdünstungen und das unharmonische Durcheinander der Stimmen und Laute, die diese Räume durchschwirren, um ein Beträchtliches vermehrt wird. Fassen wir nun, alles Andere bei Seite lassend, die Kunstgegenstände, und unter diesen ausschließlich die Gemälde in's Auge, so läßt sich schon diesem Gattungsbegriffe allein eine Reihe endloser Abstufungen in der Theorie wie in der Praxis unterordnen. Durch Folgendes will ich suchen, Ihnen von den dunklen Anfängen dieser Stufenleiter eine Vorstellung zu geben.

In einer Stadt Oberitaliens lebt ein Priester, Don Isidoro M—i, der — ich hoffe es wenigstens und glaube es auch — nicht mehr Messe liest, dagegen in seiner Wohnung Unterricht ertheilt im Anstand der Haltung, in der Deklamation und im dramatischen Vortrage. Dieser im Uebrigen ganz ehrenhafte und thätige Mann hat sich von jeher mit kunstgeschichtlichen Studien und mit

Bildern abgegeben, und kommt seit geraumer Zeit ein- wo nicht zweimal des Jahres nach Paris mit einer Ladung von etwa 300 Gemälden. Eines Saales im Hotel Drouot hat er sich zum Voraus versichert. An dem durch Mauer-anschläge bekannt gemachten Tage werden nun, nach einer Schaustellung von einer einzigen Stunde (1 — 2 Uhr) die Bilder, oder genauer zu reden, die bemalten Fetzen, zumeist ohne Goldleisten oder auch nur Blendrahmen, von D. Isidoro in eigener Person — eines sogen. Experten kann diese Versteigerung und könnte manche höherstehende eben-so gut entrathen — auf den Tisch geworfen, und zwar halbdutzendweise, mit den Worten: „Messieurs, nous vous vendons dix tableaux de l'école Italienne, cinq francs le lot; à combien est — on marchand*)?“ Nach einigem Zögern läßt ein Kauflustiger sich vernehmen: „Marchand à deux cinquante,“ trois francs. — „trois cinquante.“ Trois, 75 c. Niemand mehr? Zugeschlagen! Und so wird der beneidenswerthe Meistbietende für einen Reichsthaler Besitzer von sechs „Bildern der italienischen Schule!“ An einem Nachmittage kommen die 300 Stück Gemälde an den Mann. Wie aber der spekulative Italiener bei dieser Operation seine Kosten und noch einen Gewinn herausschlagen kann, dieses Räthsel bin ich nicht zu lösen im Stande. Sie glauben nun wohl, das Nec plus ultra der Billigkeit in Kunstsachen ist erreicht? Mit nichten. Vorige Woche wurde die siebente Versteigerung bestehend aus etwa 400 Bildern und 800 goldenen Rahmen aus dem künstlerischen Nachlasse des Herrn „D . . .“ abgehalten, eines bekannten adeligen Sammlers und Dilettanten, welcher besonderes Wohlgefallen an weiblichen Bildnissen gehabt, und in diesen namentlich an dem natürlichen Schmucke eines weiblichen Brustbildes. Wie ihm nun dieser Schmuck von der Natur zu stiefmütterlich ertheilt, oder von dem Künstler nicht genugsam herausgehoben schien, so trat dieser Kunstliebhaber eigener Art nachhelfend und ausbessernd in's Mittel, so daß die Mehrzahl der Bilder, von dieser Seite überreichlich ausgestattet, dem erstaunten Beschauer entgegenlächelten. Diese (siebente) Versteigerung nun ward eröffnet mit einem Korbvoll Bilder, siebzehn an der Zahl, und der ganze Haufen, Korb und Bilder, wurde für 7 Fr. 25 C. zugeschlagen. Ob der glückliche Käufer ganz unten im Korbe einen Raffael gefunden, habe ich nicht in Erfahrung bringen können; doch sollte es mich nicht wundern, wenn nächstens ein Rubens oder Albr. Dürer zum Vorschein käme, als das Resultat einer genaueren Untersuchung jener siebzehn Bilder!! — Um nun auf das Kapitel der Erwartungen und Aussichten zurückzukommen, so steht natürlich obenan: Pommersfelden. Die Neugier steigert sich mit jedem Tage; Zweifel werden laut, nach den so vielfach gemachten Erfahrungen sehr begreifliche Zweifel an der hohen Vortrefflichkeit, welche der Ruf dieser Sammlung leiht. Leichtgläubigkeit ist nicht gerade der hervorstechende Fehler der Pariser. Hie und da hört man aber auch noch zweifeln an dem Gerüchte, demgemäß die zum Verkauf bestimmten 300 Bilder der niederländischen Schule nicht nur im Schlosse schon gepackt, sondern auch in diesen Tagen in Paris schon eintreffen sollen, von dem Besitzer in eigener Person begleitet. Dieser letztere soll, so behauptet man, vor dem Gewagten seines Unternehmens zurückschreckend, noch immer schwanken zwischen einem Verkauf in Paris, und einem solchen in Deutschland. Ich sehe mich außer Stande, dieses Dunkel widersprechender Berichte durch zuverlässige Nachrichten aufzuhellen. — Sodann steht auf der Liste der Erwartungen die kleine Sammlung alter Bilder (24 Stück) des Fürsten J. Poniatowski, welche am 25. d. M. unter den Hammer kommen soll. Das Hauptbild ist eine „Fußwaschung“ von B. Garofalo. — Sodann kommt, unerwarteter Weise, noch einmal der Name des Marschall Soult zum Vorschein. Was von den Bildern des alten Kriegshelden im Jahre 1852 nicht losgeschlagen worden, das wird jetzt, am 17. April d. J., noch einmal ausgeboten. — Etwas früher im April steht eine Versteigerung bevor, die schon im vorigen Jahre erwartet wurde, nämlich die der beträchtlichen Gemälde-Sammlung des verstorbenen Hrn. A. Stevens, s. Z. als Zahnarzt berühmt, und nicht weniger bekannt als leidenschaftlicher Gemäldeliebhaber. In seinem Sammlereifer zwar mehr auf die Menge als auf strenge Auswahl bedacht, hat der Verstorbene immerhin, bei dem Aufwande bedeutender Summen, eine erkleckliche Anzahl guter, namentlich auch begehrenswerther Bilder zweiten Ranges in seiner Wohnung und auf seinem Landgute vereinigt. Wahrscheinlich ist nicht mehr Alles vorhanden, aber was zum Verkauf kommt, mag immer noch beträchtlich sein. — Ein anderer wohlbekannter Sammler holländischer Bilder ersten Ranges, der alte Herr Tardieu, hat im Laufe dieses Winters das Zeitliche gesegnet, und das Verzeichniß seiner hinterlassenen Bilder wird gegenwärtig angefertigt zum Behufe der Versteigerung, die im Laufe des Frühjahres Statt finden soll.

All die genannten Sammlungen aber, mit Ausnahme der Pommersfelder, übertrifft bei weitem die des weltbekannten spanischen Bankiers, Marquis von S—a, wohl des kühnsten Spekulanten und größten Glückspilzes unserer Tage. Die Zahl seiner Bilder, in verschiedenen Palästen in und bei Madrid untergebracht, übersteigt fünfzehnhundert. Die aus 700 Nummern bestehende Galerie Madrazo hatte er vor wenigen Jahren erst erworben und der seinigen einverleibt. Zur Zeit der großen Versteigerungen im Frühjahr 1865 noch hatte derselbe einem seiner hiesigen Bekannten eine Summe von 150,000 Frc. anvertraut, mit der Weisung „einige gute Bilder für ihn zu erstehen“, und er hatte auf diese

*) Der Ausdruck für das erste Angebot.

Art den Tod der heil. Clara von Murillo, ein großartig schönes, aber von der Zeit arg mißhandeltes Meisterstück des spanischen Künstlers erworben. Was nun diesen Eisenbahnfürsten plötzlich zum Verkaufe bewegt, ob das Fallen der Aktien von Pampeluna-Barcelona, von den spanischen Nord- oder den ital. Südbahnen, ob von alledem nichts, sondern vielleicht nur das Aufgeben eines Steckenpferdes für ein anderes, das kann uns ziemlich gleichgültig sein. Genug, es haben jetzt schon zum zweitenmale Pariser und Brüsseler Sachverständige die Pyrenäen überschritten, um aus dem Vorrathe des Marquis etwa dreihundert Stück auszuwählen, welche, nach Paris gebracht, Anfangs Mai im Hotel Drouot unter den Hammer kommen sollen. Wir haben demnach Aussicht, bei dem Reichthum dieser Sammlung namentlich an Bildern der spanischen Schule, ein Seitenstück zu den Ventes Soult und Aguado zu erleben.

(Schluß folgt.)

Die Photographotypie.*)

Seit dem großen Aufschwunge, welchen die illustrirte Literatur etwa vom Anfang der vierziger Jahre an genommen hat, wo J. J. Weber und Georg Wigand für Deutschland zuerst den Anstoß zu einer allgemeineren Verwendung des Holzschnittes gaben, hat das Problem, eine Zeichnung in erhabenen Linien herzustellen, ohne die Hülfe der Menschenhand in Anspruch zu nehmen, viele Köpfe beschäftigt. Wenn es gelang, das Original in vollkommener Treue, wie es die Künstlerhand hervorgebracht, durch einen chemischen Proceß in eine Druckplatte zu verwandeln, so war damit ein doppelter Gewinn erzielt. Einmal fiel die Gefahr fort, welche darin liegt, daß die Arbeit des Holzschneiders den Charakter der Zeichnung leicht verändert, ja auch wohl ganz verfehlt; dann aber war die Herstellung auch eine viel weniger kostspielige, und dieser Umstand fiel für unternehmende Verleger, die mit der Illustration nicht geradezu den Begriff eines Kunstwerkes verbinden, besonders ins Gewicht.

Es lag nahe, bei der Lösung des Problems von demselben Principe auszugehen, welches der Radirung zu Grunde liegt. Es galt ja im Grunde nur, das umgekehrte Resultat zu erzielen, nämlich statt der dort in die Metallplatte geätzten Zeichnung das Fleisch, d. h. die Zwischenräume zwischen den Linien der Zeichnung, niederzuätzen, während die gezeichneten Linien und Striche im Niveau der Platte stehen blieben.**) Aber die bösen Geister, mit denen der Radirer zu kämpfen hat, die ihm seine Linien auch nach der Seite anfressen, sie tiefer graben, oder wieder nicht so tief, als beabsichtigt, hatten bei der Erzeugung von Hochdruckplatten noch viel freieres Spiel, und vergebens bemühten sich erfindungsreiche Köpfe, die Kobolde einzufangen und sich zu Willen zu machen. Schon deshalb war die Schwierigkeit eine viel größere, als es bei der Radirung sich nur um eine sehr geringe und gleichmäßige Vertiefung der Platte handelt, während die aus einer weichen elastischen Masse bestehende Buchdruckerwalze verlangt, daß, je breiter die Fleischpartien desto tiefer auch die Ausgrabungen sein müssen, um das „Schmieren" unmöglich zu machen. Sämmtliche zu Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre in Anwendung gekommenen Proceduren zur Herstellung solcher Hochdruckplatten, bald Glyphographie bald Chemitypie genannt, haben sich denn auch nicht bewährt. Man kam über das Probiren nicht hinaus, und wenn ja eine Platte zur Noth gelang, so hatte die Heizung schließlich mehr gekostet, als der Braten werth war. Der gemeinsame Charakter der von solchen Platten gedruckten Illustrationen ist ein gleichmäßig grauer Ton ohne Saft und Kraft, der sich daraus erklärt, daß die Oberfläche der Linien nicht, wie beim Holzschnitt, spiegelglatt ist, sondern eine rauhe gekörnte Textur hat.

Erst in den letzten Jahren ist in Frankreich ein verbessertes Verfahren zur Anwendung gekommen, welches zwar auch den satten Ton des Holzschnitts nicht erreicht, aber immerhin eine größere Nuancirung der Uebergänge vom Licht zum Schatten ermöglicht und im Eindruck wie ein Zwischending zwischen Radirung und Lithographie erscheint. Dies Verfahren beruht ohne Zweifel auf ganz feststehenden Principien, auf einer Anwendung chemischer Agentien, die in bestimmter und stets gleicher Weise ihren Dienst erfüllen. Dasselbe ist bis jetzt Geheimniß des Erfinders geblieben und findet, so viel mir bekannt, nur bei einer einzigen Publikation, dem „Art pour tous"*), Anwendung, einer der deutschen „Gewerbehalle" verwandten durch Billigkeit des Preises ausgezeichneten kunstindustriellen Zeitschrift.

Dieser Erfindung haben wir heute eine andere an die Seite zu stellen, indem wir auf das dieser Nummer beigelegte Bildniß von Ingres, dem kürzlich verstorbenen Nestor der französischen Künstler, verweisen, welches, nach

*) Hierzu das beigefügte Probeblatt mit dem Bildniß von Ingres.

**) Das gewöhnlich in Anwendung gebrachte Verfahren bestand darin, daß in die auf einer Zinkplatte durch Radirung hergestellte vertiefte Zeichnung Wismuth eingeschmolzen und dann das aus Zink bestehende Fleisch mit einer Säure niedergeätzt wurde, welche das Wismuth nicht angreift, so daß die daraus gebildeten Linien stehen blieben. Die schwache Seite des Prozesses lag, von andern Uebelständen abgesehen, darin, daß die Säure auch unter dem Wismuth das Zink angriff und die Linien brüchig machte.

*) L'Art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et decoratif. Publié sous la direction de M. C. Sauvageot, fondé par Emile Reiber. 1861—66. Paris, A. Morel.

INGRES.

Photographotyp von E. Heidenhaus.

Nach einer Radirung von Masson.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

einer Radirung von Masson auf chemisch-mechanischem Wege reproducirt, auf der Buchdruckerpresse gedruckt ist. Doch geht diese Erfindung noch einen Schritt weiter, indem sie die Entdeckung Daguerre's zur Uebertragung des Originals auf die Druckplatte benutzt. Unser Bild ist der Abdruck eines Photographotyps. Es bedarf also dabei nicht einmal der Radirung auf einer Metallplatte, die das erwähnte französische Verfahren voraussetzt. Eine Zeichnung auf Papier oder einer anderen weißen Fläche genügt, um davon eine Druckplatte herzustellen. Diese Vervielfältigungsmethode konkurrirt also im Wesentlichen mit zwei anderen, welche sich des photographischen Processes zur Herstellung von Druckplatten bedienen, der Photolithographie und der Photochalkographie, welche letztere von den Franzosen auch Heliographie genannt wird und im vorigen Jahre in der Gazette des Beaux-arts als Ersatz der Radirung bei der Reproduktion einzelner Gemälde des Pariser Salons Anwendung gefunden hat. Bei der Photolithographie wird die Zeichnung bekannter Maßen auf der Fläche des Steins fixirt, aber nicht in dieselbe eingegraben, bei der Heliographie tritt die Aetzung hinzu, um Zink- oder Kupferdruckplatten herzustellen. Beide Reproduktionsweisen können sich bis jetzt nur innerhalb bestimmter Grenzen den Zwecken der Kunst dienstbar machen. Beide verfügen nur über eine sehr mäßige Tonleiter, die, um das Bild festzuhalten, bei der ersteren Art zu sehr in Moll, bei der anderen zu sehr in Dur gestimmt ist. Die Photolithographie giebt eine abgeschwächte Kopie des Originals, die Heliographie eine allzu derbe Zeichnung; auch scheint letztere stellenweise der Nacharbeit durch die Hand des Stechers zu bedürfen.

Unsere Photographotypie, deren Urheber, der Photograph Eduard Heidenhaus, sich früher bereits durch die Erfindung einer Manier, Photographien auf Porzellan einzubrennen, bekannt gemacht hat, bietet nun allerdings — und dies wäre kaum zu wünschen — so wenig ein für alle Fälle ausreichendes Surrogat für den Holzschnitt, wie die Heliographie für den Kupferstich, sie theilt aber mit der Xylographie den großen Vorzug der raschen, billigen und bequemen Herstellung der Abdrücke durch die Buchdruckerpresse und vermag genaue Kopien auch von solchen Zeichnungen oder Drucken zu liefern, bei denen die Art der Behandlung der xylographischen Technik geradezu widerstrebend ist.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

München, im März.

Je mannigfaltigere Fragen durch hervorragende Produktionen angeregt zu werden pflegen, um so lohnender wird die Pflicht der Berichterstattung über dieselben; und so konstatire ich denn auch mit Vergnügen, welches Interesse die dermaligen Ausstellungen unseres Kunstvereins durch die Sendungen nach Paris erhalten und Ihren Referenten genöthigt haben, seinem Bericht im 4. Hefte der Zeitschrift hier noch einen Nachtrag folgen zu lassen.

Wenn aber nun das Unbedeutende keinen Widerspruch hervorruft, weil es eben keine Wirkung thut, so darf man sich nicht wundern, wenn größere Werke, wie die von Piloty, V. Müller, Thiersch, Horschelt, Max, Lenbach u. A., die heute zur Besprechung vorliegen, allerdings mancherlei Gegner fanden, — ja sogar eine so lebhafte Aufregung im ganzen Münchener Publikum hervorriefen, wie ich sie zu den wohlthätigsten Wirkungen der Kunst zählen möchte. Besonders gilt dies von Piloty's „Tod Cäsar's", einem Bilde von ebenso blendenden Eigenschaften wie auffälligen Fehlern. Es ist der Moment gewählt, da Metellus Cimber von Cäsar zurückgewiesen wird, Casca eben den Dolch zuckt, um seinen Nacken zu durchbohren, und alle Verschworenen in der furchtbarsten Spannung theils die Wirkung des Stoßes erwarten, theils sich bereiten, Casca's Beispiel zu folgen. — Die Handlung ist vollkommen klar und verständlich ausgesprochen, die Gruppirung ist gut und massig, malerisch wohlverschlungen, die Motive des Einzelnen sind im Ganzen ebenso richtig gedacht wie mannigfaltig erfunden, und deutlich ausgesprochen wie ihr Charakter. Auch Cäsar ist jedenfalls ähnlich, mit genauem Studium der vorhandenen Büsten gemacht, in seiner Bewegung verständlich und natürlich. Er wie alle andern Figuren sind durchaus lebensfähige Menschen, die Gewänder sind wohl geordnet, malerisch geworfen, Architektur und Beiwerk aller Art vortrefflich in seiner Weise. Das Kolorit ist kräftig, glänzender und klarer, als wir dies noch je bei diesem Meister gesehen, die Karnation fein nüancirt; als bloßes Gemälde, abgesehen von seinem Verhältniß zu der dargestellten Scene betrachtet, ist das Bild sehr wirksam, von ungewöhnlich brillantem und doch harmonischem Effekt.

Aber dieser Effekt, — und damit kommen wir nun zu den nothwendigen Einschränkungen unseres Lobes, — harmonirt wohl als Farbenwirkung an sich, aber durchaus nicht mit dem Stoff; das Bild, und das ist wohl ein Hauptfehler, hat keine dem schauerlichen, welterschütternden Vorgang irgendwie entsprechende tragisch ernste koloristische Stimmung. Diese würde im Gegentheil ganz eben so gut, oder vielmehr besser als zu einem Mord, zu einem Gastmahl, einer Hochzeit passen, mit ihrer kühlen Heiterkeit und dem goldenen Sonnenschein im Hintergrund. Es ist ein koloristisches Motiv ziemlich genau so, wie es auch die Maria Theresia von Liezenmayer zeigt. Unstreitig ist hier der Künstler weit hinter manchen seiner technisch viel weniger meisterhaften früheren Leistungen zurückgeblieben, und darin ist vorzugsweise der Grund zu suchen, daß uns das Bild nicht so packt, als man es von einer sonst so virtuosen Leistung erwarten sollte.

Es hat deren aber auch noch andere tiefer liegende, nämlich solche Dinge, die augenfällig eine zerstreuende Wirkung üben. Wenn man bei dieser Handlung gegenwärtig, ja nur überhaupt Cäsar gegenüber wäre, so würde man sicherlich nicht im entferntesten daran denken, die Mosaik des Fußbodens, den Rosso antico der Säulen, die Verzierungen von Cäsar's Stuhl zu studiren, man würde für diese Dinge im Gegentheil sicherlich kein Auge haben. Hier aber sind wir gezwungen, sie anzusehen, sie ziehen durch die auffallende Sorgfalt, die ihnen der Maler gewidmet, die Stärke, mit der er sie accentuirt hat, den Blick mit Gewalt auf sich. Wenn aber der Maler zeigt, daß ihm an Cäsar's Stuhl ebenso viel gelegen war wie an Cäsar selber, so müssen wir unwillkührlich ihn in diesem Verhalten nachahmen. Nicht zum Vortheil Cäsar's natürlich. Es liegt das so wenig in unserer freien Wahl als es in derselben läge, wenn Jemand sänge: „Himmel **und** Erde", „**Himmel** und Erde" zu vernehmen. Ein Rubens und Rembrandt wissen deshalb auch sehr gut, weshalb sie solche Nebendinge so auffallend unterordnen, daß man gar nie an sie denkt, oder nur da accentuiren, wo es die Poesie des Kontrastes, die Lösung der malerischen Wirkung der Hauptsache erfordert, wie dies z. B. selbst Raffael in seinen weltberühmten Tapeten auch gethan, die doch das beste Vorbild aller Historienmalerei sind. Raffael hat auch seinen Bildern wohl Ton und Harmonie, aber meistens noch keine eigentliche, der Natur des vorgestellten Gegenstandes entsprechende ernste oder heitere, feierliche oder freundliche koloristische Stimmung gegeben, welche die Wirkung auf das Gemüth doch so unendlich erhöht. Nichts destoweniger wird es Niemand einfallen, bei der Heilung des Lahmen z. B. an den gewundenen Säulen Anstoß zu nehmen, so auffällig sie sind, weil der Künstler sie eben offenbar nur des Kontrastes halber anbrachte, um durch ihre flimmernde scharfe Wirkung die grandiose machtvolle Harmonie der Formen in den Figuren, ihre edle Ruhe außerordentlich zu erhöhen; ebensowenig wird man sich an der mangelnden Individualisirung der Stimmung stoßen, weil das Kolorit der meisten Bilder immer einen feierlich ernsten, unendlich vornehm gehaltenen, gelassenen Ton hat, der sehr gegen das moderne anspruchsvolle Wesen absticht. Eigentliche Stimmung kommt in der Malerei meines Wissens bei Giorgione's Seesturm zuerst vor, wird später besonders von Tintoretto konsequent angestrebt. Zum förmlichen System wird sie aber erst durch die Niederländer, speciell durch Rubens und Rembrandt, diese Meister der eigentlich malerischen Behandlung der Staffeleibilder, erhoben. So oft wir auch bei den italienischen Meistern schon einzelne glückliche Griffe in dieser Beziehung finden, so ist doch das Gegentheil fast eben so häufig, und Paul Veronese's heiliger Sebastian, der zum Tode geht, könnte eben so gut auch triumphirend zur Krönung gehen, der reichen Pracht des Kolorits halber. Die Malerei ist eben eine Kunst, die erst nach und nach erfunden wurde, mit bloßer Angabe der Lokaltöne anfing, sich dann bei den Italienern zum Ton, zur Harmonie, bisweilen sogar zum Helldunkel steigerte, und mit der Ausbildung des letzteren, der charakteristischen Nüancirung der Stimmung, der mannigfaltigen Accentuirung des Vortrags der Behandlung bei den Niederländern unstreitig ihre höchste Stufe erreichte. Nachdem sie aber einmal erfunden und ausgebildet ist, können wir offenbar ohne Willkürlichkeit so wenig wie bei der Architektur beliebig zu irgend einer frühern Phase derselben zurückgreifen. — Dennoch thut dies der moderne Realismus, der unter dem Dogma, die Natur mit photographischer Treue wiedergeben zu wollen, am Ende mit Nothwendigkeit dahin gelangt, das am wenigsten Wichtige am besten zu machen, da es eben leichter ist, und dadurch regelmäßig den Eindruck abzuschwächen, anstatt die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen; denn in der Kunst ist die Hälfte meist mehr als das Ganze. — Es war bekanntlich die moderne französische romantische Malerei, welche, der Literatur folgend, die Wirkung durch die außerordentliche Wahrheit in der Darstellung des Stofflichen zu erhöhen suchte. Damit kann man aber allemal blos eine genreartige Wahrheit hervorbringen, und so ist denn auch diese Behandlung sicherlich nicht am wenigsten schuld, wenn uns Piloty's Cäsar die Größe des historischen Cäsar kaum ahnen, ein sehr Erhebliches von Macht und Adel vermissen läßt, da man selbst beim Kopfe bald sieht, daß dem Maler die Darstellung der welken oder straffen Haut über die der Form ging, daß ihm die Materie selbst hier noch wichtiger war als der Geist, wie denn auch seine Senatoren weit mehr den Eindruck von Plebejern als von alten vornehmen Aristokraten machen. Größe und Adel in der Kunst sind überhaupt nur durch die höchste Vereinfachung der Form, durch die strengste Vermeidung alles Zufälligen und Entbehrlichen zu erreichen, wie sie eben jene Raffaelischen Kartons so unübertrefflich zeigen. Sie vertragen sich absolut nicht mit der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge", wie sie der moderne Materialismus in der Kunst zu seinem Schaden anstrebt, und hier einen bedeutenden Meister nicht zu der Wirkung gelangen ließ, die ihm bei seiner großen Begabung sonst zu erreichen möglich gewesen wäre.

Auch Horschelt's „Einnahme der Schanzen Schamyl's durch die Russen" leidet unter dieser Deutlichkeit, mit welcher der Künstler, bei einer Handlung von der furchtbarsten Heftigkeit, doch noch von jeder kleinen Falte, jeder Naht, selbst im Schatten Rechenschaft geben, jede Form selbst bis in's Helldunkel hinein verfolgen zu müssen geglaubt hat. Das Charakteristische rascher Bewegungen ist aber gerade Das, daß sie uns nur einzelne Theile der Figuren blitzartig scharf erkennen, alles andere unbestimmt lassen, wie das z. B. Rubens so wunderbar darzustellen versteht. Das Gegentheil dieser Behandlung, wie es

Horschelt, und zwar mit außerordentlicher Meisterschaft, mit dem feinsten Studium zeigt, nimmt den Figuren immer etwas von ihrer Lebendigkeit, erinnert an das Studium des Modells, nicht an das der Natur, was denn doch sehr zweierlei ist. Jene gleichmäßige Genauigkeit in Verfolgung und Durchbildung der Form hat aber noch einen andern Nachtheil, dem der moderne Realismus eben deshalb noch viel seltener entgeht, als ihm unsere altdeutschen Realisten entgangen sind. Sie giebt der Darstellung leicht etwas Nüchternes, Prosaisches, und es gehört selbst bei jenen letzteren die ganze Gemüthstiefe, die ganze seelenvolle Innigkeit und Wärme der Empfindung in der Auffassung der Köpfe, die oft so wunderbare Kraft und Nüancirung in der Farbe dazu, um uns über die Wirkung jener Pedanterie hinwegzutragen. Natürlich kann aber von Gemüthstiefe nicht viel die Rede sein, wenn man im wildesten Morden ist, wie hier, wo die Russen sich wie ein Keil zwischen einen Haufen verzweifelter tscherkessischer Fanatiker eingeschoben haben, die sich lieber niedermachen oder in den Abgrund stürzen lassen, als daß sie sich ergeben. Unstreitig ist diese Schilderung der wildesten Bestialität in der menschlichen Natur dem Maler ungewöhnlich gelungen, wenn man freilich dabei auch nicht im Stande ist, sich für irgend einen der beiden Theile im mindesten zu interessiren; die Tscherkessen machen uns den Eindruck von Wölfen, die in ihrer natürlichen Wildheit allerdings poetischer aussehen als die mehr die Rolle wohl dressirter Jagdhunde spielenden Russen, jedenfalls Einem aber alle Begeisterung für solche Freiheitshelden gründlich auszutreiben geeignet sind. Aber auch unter den Russen möchte es schwer sein, einen zu finden, der uns eine persönliche Theilnahme einzuflößen geeignet wäre, so echt aus dem Leben gegriffen sie auch aussehen.

In dieser großen Kraft und unmittelbaren Wahrheit, in dieser hohen Energie der Schilderung liegt indeß zweifellos ein echt künstlerischer Reiz, der uns sogar das erdige, schwere Kolorit vergessen läßt; wir werden nicht erbaut und nicht erhoben, nicht einmal erschüttert, da uns beide Theile keine Theilnahme erwecken, es überkommt uns aber etwas von dem Zauber, welchen der Anblick eines Stückes wilder ungebrochener Natur immer auf uns auszuüben vermag. Vielleicht würde diese Empfindung noch stärker sein, wenn man nicht sähe, daß der Künstler so genau bei Lösung seiner Aufgabe zu Werke gegangen sei, wenn er mehr Freiheit gezeigt, sich mehr seiner Phantasie überlassen hätte, selbst auf die Gefahr hin, da und dort inkorrekt zu werden. Er beobachtet scharf, zeichnet und modellirt meisterhaft, aber diese unerbittliche photographische Schärfe und Treue des Machwerks lähmt unsere Phantasie, anstatt sie anzuregen, was doch der Zweck jedes Kunstwerks sein soll, das unsere Stimmung ja zu erhöhen, uns zu berauschen, nicht zu ernüchtern hat.

In dieser Beziehung ist aber das künstlerische Machwerk, die Technik, der Vortrag von überaus großer Wichtigkeit; wie es Stimmen giebt, die uns beim ersten Wort für sich einnehmen, durch ihren Wohllaut bezaubern, so giebt es auch in der Malerei gar vielerlei Arten des Vortrags, welche dieselbe magische, überzeugende oder fesselnde, ja sogar rührende Wirkung auf uns ausüben, ganz gleichgültig, was sie auch darstellen, während andere bei aller Bravour immer eine erkältende Wirkung haben. Wer empfindet nicht die süße schüchterne Innigkeit im Vortrag des Giambellin, die prickelnde Lebendigkeit und Liebenswürdigkeit in der Touche des Paris Bordone, das Blitzende, Traumartige, Gewaltige in der Pinselführung des Tintoretto? Wer hat Michelangelo'sche Fresken gesehen und hat nicht das Dämonisch-Gewaltige der Hand empfunden, die den Pinsel und den Meißel mit gleicher Meisterschaft geführt? Wer sähe nur eine von Dürer gemalte Locke, eine gestochene Helmzier von seiner Hand und bekäme nicht ein Bild seiner ganzen Persönlichkeit?

Nicht wenig von solch undefinirbarem Reiz der Sprache zeichnet ganz besonders ein großes Bild Viktor Müller's aus, welches uns den Ritter Hartmuth von Kronberg, den bekannten Freund und Zeitgenossen Sickingen's zeigt, der von Mutter und Schwestern Abschied nimmt, um sich in die Wogen der reformatorischen Bewegung zu stürzen. Obwohl nun Letzteres durch gar nichts direkt angedeutet ist, die vier Personen vielmehr ganz einsam und harmlos auf frühlingsgrünem Anger, der uns das Schloß im Hintergrund zeigt, von einander Abschied nehmen, so fühlt man doch, daß dieser Mann durch ein ideales Interesse und nicht durch einen persönlichen Zweck fortgetrieben wird. Nichts weniger als schön, ja oft eher Dürerisch häßlich, stellen diese vier Menschen durchaus ein in Einsamkeit aufgewachsenes und ungebrochenes, der Kraft und Begeisterung noch fähiges Geschlecht dar, die fröhliche Zuversicht des Ritters, das ahnungsvolle Bangen der Mutter, die Freude der älteren Schwester an der entschlossenen Wendung im Bruder, die arglose Unbefangenheit in der jüngeren, sind so eigenthümlich reizend in, wie gesagt, fast unschönen Gesichtern gegeben; es ist ein so hoher Wohllaut in der außerordentlich kräftigen und doch anspruchslosen Färbung, vor allem aber eine ganz individuelle, eigensinnige und doch gefangennehmende Kraft im Vortrag, daß sicherlich Niemand das Bild mit Kälte und Gleichgültigkeit betrachten, die Meisten sich davon heftig angezogen, oder abgestoßen fühlen werden, Viele vielleicht beides zugleich. Koloristisch gehört das Bild unbedingt zu dem Bedeutendsten, was wir nach Paris zu senden haben, bezeichnet einen entschiedenen Fortschritt der Schule; es hieße aber ihm nicht genug Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn man seinen Werth darauf beschränken wollte. Dieser liegt kaum weniger auch darin, daß wir hier wirklich eine freie Schöpfung der Phantasie, poetisch empfundene Menschen vor uns sehen, die durch-

aus den Stempel der Eigenartigkeit des Künstlers tragen und doch vollkommen lebensfähig sind. Auch einige Porträts des Künstlers zeigen dieselbe auffallend originelle Auffassung, die sich bisweilen allerdings bis zum Kapriciösen steigert. — Koloristisch sehr talentvoll ist auch eine junge schöne Märtyrerin, die eben am Kreuze verschieden, unter welchem der verzweifelnde Geliebte sitzt, von Max, der uns schon die heil. Ludmilla erwürgt gebracht, also eine besondere Freude an der Vermischung des Sentimentalen und Gräßlichen hat; denn tragisch, erhaben wirkt diese etwas süßliche Nüance des Realismus der mangelnden Strenge und Kraft halber durchaus nicht, so daß man das Auftreten einer in der Literatur längst überwundenen Richtung in der Malerei nur bedauern kann, gerade weil auch ein unbestreitbar bedeutendes Talent sich darauf versteift. Wenn dies Bild so wenig wie das eben beschriebene Müller's Spuren jener fatalen Modellwahrheit zeigt, die so viele moderne Gemälde leblos macht, so ist dagegen Thiersch's „Predigt Pauli in Athen" dieser Klippe nicht vollständig entgangen; bei durchaus achtungswerthem Wollen und auch Können haben wir doch nicht diejenige Empfindung freien Schaffens, die nun einmal absolut nothwendig ist, um einem Bilde eigentliche Lebenskraft zu verleihen, es geboren und nicht gemacht erscheinen zu lassen. Uebrigens ist es bei solchen, schon so vortrefflich dargestellten Sujets sowohl dem Beschauer schwer, sich vor Vergleichung zu hüten, als auch dem Maler, nicht befangen und konventionell zu werden. Trotz vieler glücklicher Figuren trägt doch besonders der Abgang des Ernstes und der Tiefe in der Färbung hauptsächlich zu dem Mangel einer eigentlich packenden Wirkung bei, da uns die vielen weißen, rosa und hellblauen, bunten Töne nothwendig den Eindruck einer gewissen Nüchternheit geben.

Um so erfreulicher überwindet diese Gefahr ein weibliches Porträt von Lenbach, das man recht gut für einen Rembrandt ausgeben könnte, so geschickt hat der Künstler den unsäglichen Zauber im feinen Spiel des Lichts, des ahnungsvollen Reizes des Halbdunkels, welches jenen Meister so unwiderstehlich macht, sich anzueignen gewußt. Gäbe Gott, daß wir doch recht viele derartige Nachahmer hätten, welche die Vorzüge eines Meisters mit solchem feinen Verständniß auf die eigene Palette zu bannen wüßten! Wenn man von einem Poeten sagt, er habe z. B. eine Shakespeare'sche Kraft der Charakteristik, so pflegt man das in Germanien allgemein als ein hohes Lob anzusehen, aber wenn man einem Maler Rembrandt'schen Reiz des Pinsels nachrühmt, so mangelt es niemals an Andern, die lieber Narren auf eigene Hand sein wollen, und dann aber regelmäßig statt großer Meister irgend welche kleine nachäffen. — Durchaus originell, wenn auch das gründlichste Studium klassischer Muster zeigend, ist dagegen ein Frauenporträt von Füßli, ebenso edel von Auffassung wie fein von Färbung.

Derselbe Künstler machte den Beschluß der Pariser Sendung mit einem Familienporträtbild von drei lebensgroßen Figuren, das durch die ebenso charakteristische wie ungezwungene Auffassung der Personen, wie durch die Feinheit des Ton's im Ganzen einen recht wohlthuenden Eindruck machte. Es war dem Künstler gelungen, diese Vorzüge mit einer großen Anspruchslosigkeit und Freiheit der Mache zu paaren, die einen angenehmen Gegensatz zu dem prätentiösen Wesen bildet, welches so viele Porträtmaler bei ihren Figuren nicht nur recht zu vermeiden wissen, sondern es wohl auch als distiguirtes ausgeben möchten, — grade so wie viele Menschen um so vornehmer zu erscheinen glauben, je manierirter und unausstehlicher sie sich gebärden. —

Daß das Studium klassischer Muster sehr wohl in Fleisch und Blut übergehen kann, zeigen uns auch einige Landschaftsbilder, speciell ein trefflicher kleiner Mondschein von Lier; einige deutsche Waldbilder von Fries, theilweise von einer Feinheit des Tons, die wir in diesen Graden sonst nicht bei ihm gefunden; ein paar virtuose Winterbilder von Stademann, und eine höchst ansprechend empfundene Frühlingslandschaft von Ludwig bereichern die Ausstellung ebenfalls, sodaß München immerhin sehr wohlgerüstet auf dem großen Kampfsplatz in Paris erscheinen wird, da auch die Sammlung des Maximilianeums, wie der edle Freiherr von Schack ihre besten Schätze beigesteuert haben. **Fr. Pecht.**

Nekrolog und Todesfälle.

Morgenstern, Christian, geb. 29. September 1805 gest. d. 27. Febr. 1867. Wenn Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantasie, starker Natursinn, feine Beobachtungsgabe, ausgesprochenes Formen- und Farbengefühl, wenn leichte Erregbarkeit, unermüdlicher Schaffenstrieb, große Gestaltungskraft und technisches Geschick zum Landschaftsmaler prädestiniren, so wird gewiß Niemand, der Morgenstern kannte, ihm das Zeugniß versagen können, ein geborener Künstler, dem Talent wie dem Charakter nach, gewesen zu sein. — In Hamburg als Sohn des Miniaturmalers Joh. Heinrich Morgenstern geboren, verlor er den Vater schon 1813 unter den drückendsten Verhältnissen. Sehr früh schon zeigte der junge Christian eine so große Anlage zur Kunst, daß er kaum neunjährig von dem Maler und Lithographen Lahr in die Lehre genommen wurde, mit dessen Brüdern, die ein Panorama hatten, er unter mancherlei Abentheuern Reisen nach dem Norden, nach Petersburg, Moskau 2c. machte, bis es ihm gelang, von denselben los und 1824 zu dem bekannten Hamburger Maler Bendixen zu kommen, wo ihm endlich ein wirklich gründlicher Kunstunterricht zu Theil ward. — Von diesem wohlwollenden Manne in jeder Weise gefördert, besuchte er dann Studien halber Norwegen, ging von da nach Kopenhagen, wo er die Akademie besuchte und bis 1828 verweilte. 1829 wanderte er, angezogen durch die von König Ludwig hervorgerufene Kunstthätigkeit, nach München, wo er denn mit geringen Unterbrechungen bis zu seinem Tode blieb, sich 1844 sehr glücklich verheirathete und fortwährend in den ange-

nehmsten Verhältnissen lebte. Nachdem er schon gleich bei seinem ersten Auftreten es zu bedeutendem Rufe gebracht, behauptete er sich unter den Ersten seines Faches unbestritten bis zu seinem Ende.

Aus jenem Kreise begabter Künstler, der sich, seiner Zeit um Rottmann gruppirend, zuerst eine förmliche Münchener Landschafterschule bildete, ist mit Morgenstern eines der hervorragendsten Glieder geschieden, nachdem der Tod schon früher eine reiche Ernte unter den berühmteren Namen desselben gehalten. Trotz ihrer persönlichen Freundschaft ist indeß nicht die Einwirkung jenes großen Genius das Charakteristische bei Morgenstern, sondern im Gegentheil die Emancipation von der Uebermacht derselben, die sonst so entschieden in der damaligen Produktion sichtbar wird, und ihr das Streben nach großen wuchtigen Formen, nach einer rhythmisch durchgebildeten, einfachen und historischen Auffassung der Natur, aber auch die schwere und grelle Farbe, die outrirten Effekte, die gesuchte Vernachlässigung des Vordergrundes und der Baumnatur, die tapetenartige Rohheit des Vortrags als Kennzeichen aufdrückte, wie sie die Münchener Landschafterschule lange nicht loswerden konnte.

Jene wohlthätige Emancipation nun von einem Stil, welcher nur für die Anschauungen eines großen und mächtigen Geistes ein passender Ausdruck war, bei kleineren Naturen aber regelmäßig in schwerfällige und prätentiöse Leere ausartete, begann unser Meister zunächst damit, daß er sich ein anderes Gebiet von Stoffen suchte und es dann auch mit einem durchaus verschiedenen Geiste erfüllte, der sich, vom südlichen Klassicismus Rottmann's abgewendet, mehr nordischer Romantik zukehrt, die Poesie nicht im rhythmischen Wohllaut, im Zeigen der Linie, sondern eher im Verstecken derselben, in der Stimmung, im Spiel des Lichts und der Luft, als Farbe, als Helldunkel sieht, die überall nur ahnen, empfinden läßt, wo jener feste Gedanken, stilvolle Formen giebt.

Wendeten sich nun gleichzeitig mit Morgenstern oder nach seinem Vorgange auch Andere der Stimmungslandschaft erfolgreich zu, und ließen statt eines Poussin, oder Millet, Ruysdael, Everdingen, ja Rembrandt oder Rubens auf sich wirken, so ist doch das Unterscheidende an ihnen, daß sie alle irgend eine besondere Seite mit Virtuosität auszubilden suchten, sich also ganz der Darstellung des Hochgebirgs, der Wald- oder Dorfnatur, der Darstellung bestimmter Tageszeiten, wohl gar des schlechten Wetters, der ausschließlich koloristischen Wirkungen hingaben, während an Morgenstern das Bezeichnende ein schönes Gleichmaß aller Fähigkeiten, eine durchaus harmonische Ausbildung derselben blieb, so daß man ihn weder einen Koloristen noch Stilisten, noch Techniker nennen könnte, obwohl er es in dem Allen zu einem ungewöhnlichen Grade brachte. — Die Wirkung seiner Bilder ist daher selten oder nie gewaltig, packend, ergreifend, blendend oder schlagend, aber dafür wohlthuend, poetisch, still gefangennehmend, harmlos beglückend, nicht grandios, aber meist edel und gehalten, selbst fein und vornehm, wie alles harmonisch Durchgebildete und Gewählte. Denn diese strenge Zucht und Wahl der Form, diese konsequente Entwickelung des landschaftlichen Organismus war ihm aus der Rottmann'schen Atmosphäre doch angeflogen und hatte die liebenswürdig-freundliche, sonnige und sinnige Empfindung, die seinem Innersten entquoll, künstlerisch geadelt.

II.

Ist nun diese Empfindung der Grundton seines Wesens, so war Morgenstern doch ein Künstler von zu viel Phantasie, um nicht beständig von den Wogen derselben bald jauchzend gehoben, bald schwer herabgedrückt zu werden, vor allem aber niemals ruhig zu verharren, wie regelmäßig er auch zu jener Grundstimmung zurückkehrte. Ist sie aber stark genug, um ihm auch das Gewöhnlichste, Unscheinbarste zum Bilde zu gestalten, so entfaltet sie doch erst das schönste Spiel ihrer Kräfte dem Grenzenlosen, anscheinend Unfaßbaren, dem so regen Wechsel der Lüfte, der Unermeßlichkeit des Meeres, der öden Wildheit der Haide gegenüber; nur muß das Alles ein heimatliches, ihm gewöhntes und liebgewordenes sein. Diese Rückkehr in die deutsche Heimat, aus der Rottmann nur in südlich schwellende Fernen hinausgeführt ward, ist sein Gegensatz zu diesem Meister; in diesem Sinne kann man sogar Morgenstern den Maler der schlechten Gegenden, wie Rottmann den der schönen nennen; weiß dieser ihren Reichthum in wenige einfache und große Formen zusammenzudrängen, ihn so zu koncentriren, daß er die überwältigendste Wirkung übt, so breitet jener den goldenen Schleier der Phantasie im Wolkenschatten und Sonnenglanz über die dunkele Haide so glücklich aus, weiß die stillen Dorfgassen so mit dem Silberglanz der Mondnacht zu erfüllen, daß auch er durch den Reichthum eines Gemüthes magisch fesselt, das rastlos und wechselnd auf hundert Arten das Schöne erstrebt, wie die Welle bald laut rauschend, bald leise kosend an's Ufer schlägt.

Hat man so den Künstler zu charakterisiren gesucht, so sieht man auf einmal, daß man auch den Menschen geschildert, wie er uns allen lieb und theuer gewesen, die wir als alte Freunde trauernd die Schollen auf seinen Sarg fallen hörten, nachdem ein ungeahnter Tod in Folge eines Herzschlages uns seine wohlwollende, geistreiche, lebendige Erscheinung in der Fülle der Kraft beneidenswerth rasch und schmerzlos entzogen.

Pecht.

Der Thiermaler Jacques Raymond Bracassat, geb. zu Bordeaux am 23. August 1804, ist am 28. Februar gestorben.

Der Bildhauer Ovarnström, Direktor der K. Akademie zu Stockholm, geb. 1810, ist im März gestorben.

Der Maler Louis Boulanger, Direktor des Museums der Kunstschule zu Dijon ist vor Kurzem ebendaselbst gestorben.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin.** (Sitzung vom 26. Februar.) Herr Dr. A. Woltmann legte den trefflichen Stich von Fr. Weber nach Holbein's Bilde mit der Unterschrift „Lais Corinthiaca" in Basel vor, und theilte einige durch Herrn His-Heusler in Basel aufgefundene Dokumente über eine „Offenburgin" mit, die aber leider noch das Geheimniß, das über diesem Bilde schwebt, nicht ganz lösen. Herr Conservator von Hefner-Alteneck aus München, der als Gast anwesend war, zeigte, nachdem er eine kurze Notiz über einen seit zwei Jahren in München bestehenden Kunstverein gegeben, die beiden ersten Lieferungen seines neuesten Werkes: Die Kunstkammer S. K. H. des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen, das als direkte Fortsetzung seiner „Kunstwerke und Geräthschaften" gelten kann. Die Mittheilungen über die Munificenz und Liberalität des hohen Besitzers in Bezug auf seine Sammlungen, sowie die Erklärungen der musterhaft, korrekt und sorfältig ausgeführten Tafeln wurden mit großem Interesse entgegen genommen. Fast noch mehr zog indeß die photographische Publikation der

„Originalentwürfe deutscher Meister zu den Prachtrüstungen der französischen Könige" an, durch welche das Vorhandensein einer blühenden ornamentalen Renaissance-Kunst in Deutschland erwiesen wird. Die Zeichnungen, etwa 170 an der Zahl, fanden sich in einem als „Ausschuß" bezeichneten Ballen im Münchener Kupferstichkabinet, sind in Originalgröße, und mannigfache Urkunden beweisen, daß Bayern der Sitz dieser Kunstübung war. Sogar in Madrid hat der preußische Gesandte, Baron von Werthern, im Archive die merkwürdige Bestätigung gefunden, daß Karl V. und Philipp II. fortwährend, besonders in München, dergleichen Arbeiten bestellten. — Bei derselben Gelegenheit fand Herr v. Hefner in einem Packet „Köpfe" eine Originalskizze von Holbein, Porträt Heinrich's VIII., zu dem Bilde in Barbershall in London.

Die Kunstausstellung zu Mecheln, von der dortigen Gesellschaft zur Förderung der schönen Künste veranstaltet, wird am 7. Juli dieses Jahres eröffnet. Dieselbe kann von belgischen sowohl wie von ausländischen Künstlern beschickt werden. Die Sendungen sind an die Ausstellungskommission zu richten und müssen spätestens bis zum 25. Juni an Ort und Stelle eintreffen.

+ **Berlin.** In Sachse's permanenter Gemälde-Ausstellung spricht eine kriegerische Genrescene von Hermann Ten Kate sehr an. August von Heyden ist in einem lebensgroßen Kniestück, dem Porträt des Valentin Friedland, genannt Trotzendorff, 1490—1556, breit und körnig behandelt, in seinem richtigen Elemente. Noch zu bemerken sind zwei Pendants von Jean Lulvès, bei der Toilette und Vorstellung, und eine Italienerin mit zwei Kindern, ein liebenswürdiges, wenngleich in der Zeichnung des Nackten nicht fehlerfreies Bild von Antonie Volkmar; außerdem Mehreres, was zur Auktion bestimmt ist. — In Karfunkel's Central-Ausstellung übt die Hauptanziehungskraft ein Bild von Jean Baptiste Greuze, Porträt seiner Tochter, im Besitz des Fürsten Karl von Lichnowski. Die kokette Grazie der zweifach gebrochenen Gestalt, der ätherische Teint, die verschwommenen Konture, die naiv lüsterne Entblößung machen ein Ganzes von unleugbarem Reiz, aber keineswegs in sich einiger künstlerischer Intention, wodurch ja Greuze's Kunstweise charakterisirt wird. Es läßt sich begreifen, daß in dieser Zeit ähnliche Arbeiten Greuze's mit ungeheuren Summen bezahlt worden sind. — Bei Lepke sah ich zwei weibliche Köpfchen von Fr. Kraus, ein paar Kriegsscenen von Fr. Kaiser, zwei Genrebilder im Rokokokostüm von W. Amberg, zwei Landschaften von Ed. Hildebrandt, eine Ansicht von Venedig von Ziem, alle ganz in den bekannten Manieren ihrer Urheber.

* **Die März-Ausstellung des österreichischen Kunstvereins in Wien** enthält an größeren Werken zunächst das in diesem Blatte vielfach besprochene Bild von Baur in Düsseldorf: „Die Leiche Kaiser Otto's III. wird über die Alpen nach Deutschland gebracht". Wir schließen uns dem Urtheil unserer HH. Referenten an, indem wir dem Werke, bei aller Achtung vor dem Talente des Künstlers, den Rang eines wahrhaft historischen leider nicht beimessen können. Dazu fehlt ihm, von der Größendimension abgesehen, so ziemlich Alles: die einheitlich geschlossene Handlung, der Ernst und die Würde des Styls und namentlich der aus dem Charakter des Gegenstandes fließende malerische Gesammtton, der den Beschauer unwillkürlich in die Darstellung hineinzieht, ihn so fesselt, daß er über dem Bilde die Außenwelt, — und in erster Linie den Künstler vergißt. Daß wir an diesen und sein Streben zuerst erinnert werden, ist — so paradox dies klingen mag — keine Empfehlung für sein Werk. — Viel anspruchsloser treten Siegmund Pollak („Den Hirten wird die Geburt Christi verkündet") und Franz Ruben („Die schöne Melusine"), beides Zöglinge der Wiener Akademie auf. Des Ersteren Darstellung zeugt von einem schönen Talent für Komposition und sehr tüchtigem Studium der Form; in der Farbe möchten wir ihm etwas mehr Kraft und Saft wünschen. Der Letztere, ein Sohn des Direktors der Akademie, hat schon durch das von unserem Prager Berichterstatter in der Chronik des v. J. besprochene Bild („Das Scherflein der Wittwe") seine ungewöhnlich feine koloristische Begabung bewährt und legt auch in dieser größeren Leistung davon ein hoffnungerweckendes Zeugniß ab. In der Zeichnung und Modellirung der Gestalten, besonders der weiblichen, fehlt es dagegen noch an feinerer Durchbildung. Auch möchten wir den jungen Künstler darauf aufmerksam machen, daß dergleichen märchenhafte Stoffe, wie er einen solchen uns in der „schönen Melusine" vorführt, meistens den großen Nachtheil mit sich bringen, dem größeren Publikum so gut wie unverständlich zu sein, besonders wenn sie, wie hier, uns nur in einem einzigen Momente, nicht in einer cyklischen, aus mehreren Bildern bestehenden Gesammtdarstellung vorgeführt werden. Zu einer solchen rathen wir daher entschieden, um so mehr, wenn sie Stoff sowohl zu landschaftlichen als zu figürlichen Bildern giebt, für welche Fr. Ruben's Begabung in gleicher Weise sich geeignet zeigen dürfte. — Die Porträtmalerei ist durch einige ganz tüchtige Bildnisse schöner Frauen von Schrotzberg und durch die Photographie eines höchst eleganten Porträts von Melcher aus Bruckmann's „Schönheiten-Galerie", sowie durch Studienköpfe von Rahl, Eugen Blaas und Emil v. Wertheimstein würdig vertreten. — Ganz ausgezeichnet ist die Repräsentation der Thiermalerei durch einige virtuos gemalte Jagd- und Pußten-Bilder von dem hochbegabten O. v. Thoren und ein in seiner ungeschminkten Natürlichkeit ungemein anziehendes Bild des wackeren Emelé: „Pferde auf der Weide". — Nicht minder werthvolle Beiträge gehören der Landschaft an; wir nennen das köstliche kleine ideale Landschäftchen von dem viel zu wenig bekannten und geschätzten Marko, die kraftvoll und mit feinstem Naturgefühl vorgetragene „Landschaft aus den Hochalpen der Schweiz" von J. G. Steffan in München, Alb. Zimmermann's „Hochsee am Seehorn bei Hirschbühel" und Stademann's „Winterabend auf einer Haide". — Unter den zahlreichen Aquarellen genügt es, auf die durch frappante Naturwahrheit ausgezeichnete Scene aus dem Kavallerie-Lager im Prater (Sommer 1866) von Franz Gaul und auf Selleny's geistvolle Reiseskizzen aufmerksam zu machen.

* **Wiener Museen.** Mit Ende März d. J. läuft der Konkurrenztermin für den Neubau der beiden kaiserlichen Museen ab, welche in Wien vor dem Burgthor errichtet werden sollen, und die dortige Kunstwelt befindet sich über den Erfolg dieser für das Leben der Kaiserstadt in so mannigfacher Beziehung wichtigen Konkurrenz in begreiflicher Spannung. Bekanntlich wurden zu derselben die HH. Architekten Ferstel, Hansen, Hasenauer und Löhr eingeladen. — Auch für das österreichische Museum hat sich das Bedürfniß eines Neubaues als immer dringlicher herausgestellt und es wurde daher Professor Ferstel von Seiten der Direktion mit dem Entwurf eines Bauplanes beauftragt, dessen Ausführung uns als höchst gelungen geschildert wird.

* **Die Betheiligung Oesterreichs an der Weltausstellung** wird allem Anschein nach eine viel stattlichere werden als man es nach dem verhängnißvollen Sommer v. J., dessen Stürme mitten in die Vorbereitungszeit hineinfielen, irgend erwarten konnte. Wir haben die Betheiligung der österreichischen Künstler nach den bis zum Februar 1866 eingelaufenen Anmeldungen bereits in der Chronik des vorigen Jahres, Nr. 6 und 7, im Allgemeinen geschildert Jetzt läßt sich die damalige Berechnung dahin ergänzen, daß im Ganzen über 300 Werke (darunter 92 Oelgemälde, 107 Aquarellen, Zeichnungen und Kartons, 43 plastische Arbeiten, 75 Architekturzeichnungen und 8 Kupferstiche) die österreichische Kunst repräsentiren werden. Besonders reich ist die Architektur durch Arbeiten der ersten Meister Wien's, Pest's und Prag's vertreten. In der Abtheilung für die zeichnenden Künste verdient als ein Prachtwerk ersten Ranges das von der Wiener Akademie ausgehende Missale Romanum besondere Erwähnung, ein Geschenk des Kaisers von Oesterreich an den Papst, an welchem fast sämmtliche Mitglieder des Lehrkörpers der Akademie und einige ältere Schüler derselben im Laufe der letzten Jahre beschäftigt waren. Wir behalten uns eine ausführlichere Schilderung dieses Werkes vor. Die Klasse der Oelmalerei ist besonders von der jüngeren Künstlergeneration zahlreich beschickt; Aufsehen erregte bei der Jury ein der polnischen Geschichte des vorigen Jahrhunderts entnommenes Historienbild von dem in Krakau lebenden jüngeren Maler Matejko. Man bedauert, daß Petenkofen unter den Ausstellern fehlt; der Böhme Jaroslaw Czermak stellt zwar aus, aber — soviel wir wissen — nicht unter Oesterreich; auch Canon (Karlsruhe), dall' Aqua (Brüssel), Romako (Rom) und Engel (ebendort) haben sich bei der Wiener Jury nicht gemeldet. Die plastische Ausstellung wird manches zu wünschen übrig lassen; den Mittel- wenn auch nicht Glanz-Punkt derselben dürften die Leistungen der kaiserlichen Erzgießerei in Wien bilden. — Auch der Beitrag

Oesterreichs zu der Abtheilung der „Histoire du travail“ wird in Folge der von Seite des Hofes und der Aristokratie bewährten Liberalität ein höchst ansehnlicher sein. Wir nennen die Kristallgefäße aus der kaiserl. Schatzkammer, die Rüstungen und Gewehre aus dem kaiserl. Arsenal, die unvergleichliche Sammlung alt-Wiener Porzellans im Besitze der Fürstin Dietrichstein und die merkwürdige Sammlung von Schmuckgegenständen und Gefäßen (180 an der Zahl) aus dem ungarischen Nationalmuseum in Pest. — Zur Jury stellt Oesterreich für die Gruppe der bildenden Künste zwei Mitglieder: die HH. Oberbaurath Schmidt und Professor Ed. Engerth. Unter den Mitgliedern für andere Ausstellungs-Gruppen nennen wir die HH. Architekten Hansen und Stache, und Prof. A. Beer. Als Berichterstatter für die Gruppe der bildenden Künste fungiren diesmal außer den beiden erstgenannten Jurors die HH. R. v. Eitelberger und Jacob Falke.

Q **Die Generalversammlung des Kieler Kunstvereins** beschloß am 26. v. M., das in der Kunsthalle ausgestellte Bild von Professor Gurlitt, eine italienische Landschaft, zum Preise von 800 Thlrn. anzukaufen.

Kunstliteratur.

× Nach langem Zögern ist vor Kurzem der Nachtrag zum Katalog der Gypsabgüsse im Berliner Museum*) erschienen. Dieses Verzeichniß wird aber den billigen Anforderungen, die man daran zu stellen hat, kaum entsprechen können. Für den nicht völlig in der Sammlung orientirten Besucher ist es kaum zu brauchen, weil in jedem Saal die Nummern von vorn beginnen und man leider ganz versäumt hat, dem hieraus entstehenden Mangel an Uebersichtlichkeit durch Columnentitel etwas abzuhelfen. Dem Text des Katalogs fehlt es vor Allem an Gleichartigkeit. Der Verfasser scheint nur Das eingehender berücksichtigt zu haben, was ihm gerade bequem war; dem Bildwerk vom Löwenthor zu Mykene ist eine mehr als 16 Seiten lange Abhandlung gewidmet, die an sich recht schätzenswerth sein mag, aber doch wohl eher in ein gelehrtes Fachjournal gehörte, während sonst die Nachrichten über die einzelnen Gegenstände äußerst dürftig zu sein pflegen. Dies gilt besonders von den Skulpturen des Mittelalters und der Neuzeit. Selbst bei einer großen Anzahl von Hauptwerken fehlen die wichtigsten Notizen, zum Beispiel die Angabe des Materials, der Name des Meisters, wenn man ihn weiß oder vermuthet, selbst die Angabe des Jahrhunderts, in dem die Arbeit entstanden ist. Die Angabe des Ortes ist oft ungenau, die Bezeichnung des Gegenstandes häufig ungenügend. Bei Nr. 978 im Saal mittelalterlicher Bildwerke heißt es: „St. Georg als Drachentödter. Erzenes Reiterbild als Zierde eines Brunnens in Prag.“ Es wird aber nicht erwähnt, daß Martin und Georg von Clussenbach die Urheber sind, daß die Gruppe im Jahr 1373 auf Bestellung Kaiser Karl's IV. gearbeitet ward und daß sie sich auf dem Hradschin befindet. Gleich darauf liest man: „980. Liegendes Weib, in betender Geberde. Braunschweig.“ — „981 Heinrich der Löwe. Desgleichen.“ Es mußte aber gesagt werden, daß jenes liegende Weib Heinrich's Gemahlin Mathilde ist, daß beides steinerne Grabdenkmäler sind, daß sie sich im Dom befinden und der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. angehören. Von trauriger Dürftigkeit ist die Notiz über des Sebaldusgrab Nr. 985. Von einem Verständniß des Organismus und des geistigen Zusammenhangs in diesem Monument sieht man nicht die leiseste Spur in dieser unvollständigen Beschreibung. Es ist falsch, daß der Meister „sein eigenes Bildniß im Arbeitskleide vorn an das Werk gesetzt hat.“ Peter Vischer selbst steht hinten am Unterbau des Sarkophags, vorn befindet sich der heilige Sebaldus. Den aber läßt der Katalog ebenso unerwähnt, wie die Statuetten der zwölf Propheten, welche die Pfeiler krönen, das Christuskind mit der Weltkugel, das die Spitze des Ganzen bildet, die mythologischen und allegorischen Darstellungen unten am Bau, u. s. w. Auch das Datum der Vollendung 1519, welches doch die Inschrift am Denkmal selbst nennt, wird nicht mitgetheilt. — „986. Taufbecken in Erzguß. Original Hildesheim.“ Hinzuzusetzen wäre: 1) im Dom, 2) Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts, 3) wären bei diesem Hauptwerke romanischen Erzgusses auch einige beschreibende Worte am Platz. Von den Gestalten der vier Paradiesesflüsse, welche das Ganze tragen, von den Bildern der Cardinaltugenden, der vier Evangelisten und vier großen Propheten, der Taufe Christi und ihren alttestamentarischen Vorbildern am Becken selbst, von den biblischen Reliefscenen am Deckel mußte gesprochen werden. „987. Kolossaler Löwe in Erzguß zu Braunschweig, eine Stiftung Heinrich des Löven. XI. Jahrh.“ Ist dies ein Druckfehler? oder hat Heinrich der Löwe das Werk ein Jahrhundert bevor er lebte gestiftet? Das Datum ist 1166; auch der Zusatz „auf dem Domplatz“ wäre in der Ordnung gewesen. — „992. Kopf des Adam. Würzburg“ — „996. Kopf der Eva. Würzburg“. Muß heißen: Köpfe von zwei Statuen des Adam und der Eva am südlichen Portal der Liebfrauenkirche zu Würzburg, Arbeiten des Tilman Riemenschneider, nach der Inschrift im Jahre 1493 vollendet. — Alles dies, was wir eben anführten, steht dicht bei einander, auf S. 206—208. Es wird als Beitrag zur Charakteristik dieses Abschnittes der Arbeit hinreichen. Nur noch ein Kuriosum sei erwähnt: S. 311, Saal für neuere Kunst, Kunst in Deutschland, Nr. 8. „Das Grabmal des Kaisers Ludwig in der Frauenkirche zu München, von Peter Candido. Um 1600“. Peter Candido hat zu dem 1622 errichteten, von Johann Krumper in Erz gegossenen Ueberbau des Grabmals den Entwurf gemacht; doch nicht von diesem großartigen Ueberbau befindet sich ein Abguß im Museum, sondern von dem darunter liegenden Grabstein, einem Werk aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wer das 15. und das 17. Jahrhundert nicht zu unterscheiden vermag, kann ein berühmter Gelehrter auf einem anderen Gebiete sein, es fehlt ihm aber Kenntniß sowohl als Blick auf dem Felde der mittelalterlichen und modernen Kunst. Wenn er es unternimmt, einen Katalog der Gypsabgüsse aus dieser Epoche zu schreiben, so ist das ebenso kühn, als wenn ein Feldherr der alten Schule, der mir und mich verwechselt, eine deutsche Grammatik verfassen wollte.*) Wir können

*) Dieser Nachtrag bildet die zweite größere Hälfte des vollständigen Katalogs der Berliner Gypssammlung, dessen wir in der Kunstchronik d. J. S. 36 gedachten. Die erste kleinere Hälfte umfaßt die ägyptischen, assyrischen und griechisch-römischen Bildwerke früherer Acquisition und ist zum größeren Theil von Prof. K. Friederichs verfaßt. Dem Werthe dieser ersten Hälfte will natürlich die obige Besprechung der zweiten Hälfte in keiner Weise zu nahe treten. A. d. R.

*) Soviel wir wissen, hat Professor W. Lübke, kurz ehe er Berlin verließ, im Jahre 1861 im Auftrag der Generaldirektion der königl. Museen einen Katalog der mittelalterlichen und anderen Gypsabgüsse verfaßt. Seltsamerweise ist dieses Verzeichniß niemals erschienen.

daher nicht glauben, daß Herr Professor Bötticher, welcher das Vorwort des besprochenen Nachtrags unterzeichnet, auch diesen selbst in allen Theilen wirklich verfaßt hat. Vermuthlich wird er irgend einen untergeordneten Hülfsarbeiter mit einigen Theilen der Arbeit betraut und dieselbe keiner hinreichend sorgsamen Revision unterzogen haben. Dies zeugt freilich immer von einem traurigen Verkennen der Wichtigkeit solcher Kataloge, welche ein sicheres Fundament für das wissenschaftliche Kunststudium bilden sollen. Wir erwarten demnach, daß die Generaldirektion der kgl. Museen für eine gründliche Ueberarbeitung der mißlungenen Theile des Verzeichnisses dieser „reichsten Abguß-Sammlung des Kontinents" gebührend Sorge tragen werde.

---

* **Professor Ad. Michaelis** in Tübingen ist mit den Vorbereitungen zu einer neuen Publikation des Parthenon beschäftigt, welche des Gegenstandes und der Art ihrer Anlage wegen das Interesse der Kunstfreunde in ungewöhnlichem Grade zu fesseln verspricht. Sie soll nämlich in gedrängter Form das ganze bis jetzt in den verschiedensten, theils sehr theuren, theils — wie z. B. Laborde's Parthenon — für viele gar nicht zu erreichenden Werken verstreute, auf den Parthenon und seine Bildwerke bezügliche Material zusammenstellen. Was wir vom Parthenon noch haben, soll sich kritisch gesichtet in der Ausgabe beisammenfinden, welche somit für das Gesammtkunstwerk des Parthenon etwa dasjenige leisten soll, was eine Textausgabe für ein klassisches Literaturwerk leistet. Alles Raisonnement ist ausgeschlossen. 16 Querquarttafeln enthalten die Abbildungen; dazu kommt ein nur 4—5 Bogen starker Text. Die Herstellung der Tafeln geschieht nach den von Prof. Michaelis mit großer Mühe zusammengebrachten, möglichst zuverlässigen Vorlagen durch den Lithographen Schenk in Halle. Der Preis des Werkes, dessen Verlag Breitkopf und Härtel in Leipzig übernommen haben, wird so mäßig wie möglich gestellt werden, damit das Buch allgemeine Verbreitung finden und der großen Zahl derjenigen nützen kann, welche sich mit dem Parthenon beschäftigen und bisher auf die ungenügendsten Hilfsmittel angewiesen waren. Schulen, Universitäten, technische Anstalten können in ausgedehnter Weise davon Gebrauch machen. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Durchführung streng philologischer Methode an einer solchen archäologischen Aufgabe größerer Art.

** **Aus Anlaß der Pariser Industrie-Ausstellung** wird in Leipzig ein größeres literarisch-artistisches Unternehmen vorbereitet, das für alle, welche an der Industrieentwickelung unserer Zeit Antheil nehmen, von besonderm Interesse sein dürfte. Das Unternehmen kündigt sich an als „Illustrirter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1867" und erscheint im Verlage von F. A. Brockhaus in Leipzig. Zweck desselben ist, eine sorgfältige Auswahl derjenigen Erzeugnisse der Kunst- und Gewerbeindustrie durch Bild und Wort zur Darstellung zu bringen, die durch Neuheit des Stoffs oder der Form oder durch Schönheit der Ausführung hervorragende Bedeutung haben. Dieser „Illustrirte Katalog" ist also als ein Muster- und Vorlagebuch für die Industrie und das Kunsthandwerk in allen ihren Zweigen zu betrachten. Bei dem Streben der Gegenwart nach Verschönerung der Formen für alle Gegenstände des Lebens und des Luxus steigert sich auch das Bedürfniß für die Producenten zu Entwickelung neuer Ideen bei der Ausführung ihrer Erzeugnisse. Dieses Werk verspricht bei der großen Mannichfaltigkeit seines Inhalts den Industriellen aller Zweige eine Fülle fruchtbringender Ideen zu erschließen, und wird daher sicher seinen Weg finden in das Atelier des Künstlers, wie in die Werkstatt des Handwerkers, dessen Hantierung den bildenden Künsten nur irgend welchen Einfluß gestattet, ebenso in Fabriketablissements, in die Komptoirs der Kaufleute und die Bibliotheken der Gewerbe- und Arbeitervereine, der polytechnischen Handels- und Gewerbeschulen, Fortbildungsanstalten u. s. w. Bei der vorzüglichen Ausstattung, die dem Werke gegeben werden soll, analog dem von derselben Verlagshandlung früher herausgegebenen „Illustrirten Katalog der Londoner Industrie-Ausstellung von 1862", wird dieses neue Werk aber auch für denjenigen Theil des Publikums, welcher sich nicht direkt an der industriellen Entwickelung unserer Zeit betheiligt, zu einem reichen Bilderwerk sich gestalten, welches zur Veredelung des Geschmacks beitragen und neben der Unterhaltung für das Auge auch vielfach geistige Anregung bieten wird. Die Holzschnitt-Illustrationen werden gewiß von vortrefflichster Ausführung sein und hat sich die Verlagshandlung u. A. auch das ausschließliche Recht gesichert zu Benutzung der Abbildungen, welche das Londoner „Art-Journal" veröffentlichen wird. Die Bearbeitung des begleitenden Textes hat die Verlagshandlung wiederum der bewährten Leitung des auf industriellem Gebiete rühmlichst bekannten Dr. Wilhelm Hamm in Leipzig übertragen, und dieser wird trotz seiner kürzlichen Ernennung zum Ministerialrath im österreichischen Handelsministerium sich dieser Aufgabe unterziehen. Außer kurzen beschreibenden Notizen über die abgebildeten Gegenstände werden mit dem Text zugleich kritische Essays über die verschiedenen Zweige der Kunstindustrie verbunden, in denen ein übersichtliches Bild der industriellen Fortschritte der Neuzeit, über Verwendung der Rohmaterialien u. s. w. geboten wird. Die zu Anfang April erscheinende erste Lieferung des Werks wird Abbildungen von Gold-, Silber- und Juwelierarbeiten, Porzellan- und Glaswaaren, Werken in Gußeisen, Möbeln u. s. w., hervorgegangen aus den berühmtesten Etablissements Deutschlands, Englands und Frankreichs, bringen, denen sich im Laufe des Werks noch Arbeiten aus den verschiedensten andern Industriezweigen anschließen werden. Für Industrielle wird noch die Notiz interessant sein, daß die Verlagshandlung gern Wünsche wegen Aufnahme hervorragender Ausstellungsgegenstände berücksichtigt und außerdem dem Werke Inserate beifügt. Der bei der Reichhaltigkeit des Werks billige Preis (dasselbe erscheint in 12—15 Lieferungen zu 20 Ngr.) macht dasselbe den weitesten Kreisen zugänglich.

* **Von dem neuen Werk über Brüggemann's Altarschrein** in der Domkirche zu Schleswig, welches in Originalphotographien von Fr. Brandt mit Text von Fr. Eggers bei Th. Herzbruch in Flensburg erscheint und unsern Lesern bereits voriges Jahr angekündigt wurde, liegen uns jetzt zwei Lieferungen vor. Ausführung der Photographien wie sonstige Ausstattung sind gleich gelungen. Der sorgsam und fein geschriebene Text verbreitet sich zunächst über die Form und geschichtliche Entwickelung der Altarschreine überhaupt, um die eigenthümliche Stellung, welche das Brüggemann'sche Werk in seiner Gattung einnimmt, zu bezeichnen. Der Schleswiger Altar ist hienach vielleicht das einzige unbemalte Beispiel seiner Art; das scharfe und beseelte Messer des Bildschnitzers bedurfte der helfenden Hand der Malerei nicht; auch ist hier statt des gewöhnlichen Lindenholzes das „feste, harte, braune Eichenholz" gewählt, „die Bronze unter den Hölzern", wie Eggers sich ausdrückt. Dann giebt der Text die wenigen sicheren Daten über das Leben Brüggemann's, sowie über die Entstehung und frühere Aufstellung des Werkes, das ursprünglich für die Klosterkirche von Bordesholm gearbeitet war und erst 1666, d. i. 150 Jahre nach seiner Entstehung an seinen jetzigen Ort versetzt wurde. Der detailirten Betrachtung der Skulpturen selbst, welche sich hieran anschließt, schickt der Verfasser des Textes einige treffende Bemerkungen über den Stil Brüggemann's voraus, in welchen er den Zusammenhang mit Dürer namentlich betont. Ein ganzes Feld (die Vorhölle), sowie andere Gruppen und einzelne Figuren, z. B. auf dem Reliefbilde der Kreuzabnahme, zeigen deutlich, daß der nordische Meister sich die Werke seines großen Nürnberger Zeitgenossen „mit Nutzen angesehen" und aus dem Holzschnitt- gleichsam in den Holzschnitz-Stil frei übertragen hat. Eine dritte Lieferung, deren Erscheinen bevorsteht, wird das in jeder Hinsicht empfehlenswerthe Unternehmen zum Abschluß bringen.

† **Album mittelalterlicher Baudenkmale** in Photographien von Johannes Nöhring (Hamburg, Kommissions-Verlag von Hermann Grüning) heißt ein neues Unternehmen, das die Beachtung der Freunde mittelalterlicher Baukunst wie der Männer von Fach verdient. Es bezweckt die bildliche Darstellung namentlich solcher Erzeugnisse der mittelalterlichen Architektur, welche in den kleineren, abgelegenen Orten, insbesondere Norddeutschlands, befindlich und daher selbst dem genaueren Kenner des betreffenden Gebiets nicht oder nur aus Beschreibungen bekannt sind. Zwar gehört zu diesem Kreise

von Baudenkmalen nicht der Inhalt des ersten, schon jetzt ausgegebenen Probeheftes, welcher auf dem ersten Blatte die „Marienkirche und das Rathhaus zu Lübeck" (von der Marktseite), auf dem zweiten das „Rathhaus zu Lübeck" (von der breiten Straße) bildet, aber die folgenden Hefte, deren regelmäßige Reihe übrigens erst mit dem Juni d. J. beginnen soll, werden Abbildungen aus Brandenburg, Tangermünde, Stendal, Hildesheim u. s. w. bringen. Das „Album" wird zunächst aus 12 Lieferungen von je 2 Blättern, jede Lieferung zum Preise von 2½ Thlr. bestehen. Die Photographien der vorliegenden ersten Lieferung sind von ausgezeichneter Schärfe der Linien und wohlthuendstem Gleichgewichte zwischen Licht und Schatten. Ueber die Leistungen des Photographen überhaupt hat sich eine kompetente Stimme, diejenige des in der Kunstwelt geschätzten Glasmalers C. J. Milde in Lübeck, sehr anerkennend ausgesprochen. Die Photographien haben eine Breite von 11 Zoll und eine Höhe von 14 Zoll; sie sind auf große, starke Kartons aufgezogen und werden von einem Tondruckrahmen und reicher Lineatur umschlossen, so daß jedes Blatt einen sehr stattlichen Eindruck macht und gleich geeignet ist, unter Glas und Rahmen eine Wand, wie in der Mappe einen Kunsttisch zu schmücken.

* **Unter dem Titel „Paris"** wird aus Anlaß der Weltausstellung d. J. von einer Anzahl der bedeutendsten schriftstellerischen Kapacitäten Frankreichs ein Buch vorbereitet, welches das Leben der gewaltigen Seinestadt nach seiner historischen, volkswirthschaftlichen, literarischen und künstlerischen Seite zusammenfassen und gleichsam einen Führer durch die Herrlichkeiten seiner Denkmälerwelt und ihres reichen Inhalts bilden soll. Unter den Mitarbeitern befinden sich Victor Hugo, George Sand, Michelet, Edgar Quinet, Sainte-Beuve, Littré, Renan, Theophile Gautier, W. Bürger u. v. A. Letzterer verfaßt den speciellen Führer durch die Privatgalerien, besonders die der HH. Rothschild, Pereire u. s. w. Wir kommen auf das interessante Sammelwerk nach dem Erscheinen zurück.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

* **Die Gründung einer Kunstgewerbeschule in Wien,** welche mit dem österreichischen Museum in Verbindung stehen soll, ist nun definitiv beschlossen. Nachdem sowohl der niederösterreichische Landtag als die Wiener Handelskammer sich entschieden günstig für das Projekt ausgesprochen, hat auch der Kaiser der darauf gerichteten Petition der Museumsbehörde seine Zustimmung ertheilt. Eine Kommission, bestehend aus den Unterrichtsräthen Beer, Engerth und van der Nüll, und dem Direktor v. Eitelberger, ist mit Ausarbeitung des Statuten-Entwurfs für die neue Lehranstalt beauftragt.

* **Das österreichische Museum** hat seinen Jahresbericht ausgegeben, aus welchem die Wien. Ztg. folgende Daten mittheilt: Besucht haben das Museum im Laufe des in mehrfacher Hinsicht ungünstigen letzten Jahres 101,733 Personen, während der 2⅔ Jahre des Bestehens der Anstalt 277,062, d. i. an 18,000 mehr als die Frequenz des South-Kensington-Museums während der ersten drei Jahre seines Bestehens aufwies, obwohl die Sammlungen desselben um vieles reicher sind, die Bevölkerung Londons viermal stärker als die Wiens ist und ein ganz anderer Fremdenverkehr dazu kommt. Noch günstiger stellt sich das Verhältniß bei der Benützung der Bibliothek und der Ornamentstichsammlung; die Durchschnittsziffer von 30 Personen täglich ist der entsprechenden in London gleich und noch einmal so groß wie die Zahl derjenigen, welche die Sammlungen der Union centrale in Paris benutzen. Die Vorlesungen in den Monaten Januar bis Mai und November und December 1866 wurden im Ganzen von 4773 Personen besucht, so daß durchschnittlich auf jede Vorlesung 238 Zuhörer kommen würden, während thatsächlich die höchste Ziffer 325 (erste Vorlesung des Dr. v. Lützow) die niedrigste 55 (Baudirektor Ruppert) war. Besondere Erwähnung verdient die jüngst erfolgte Neuerung der Direktion, das Museum an bestimmten Tagen der Woche auch in den Abendstunden zu öffnen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Der Bildhauer J. Beyrer in München hat für einen Flügelaltar in Altdorf eine umfangreiche Arbeit vollendet, nämlich eine Madonna mit dem Kinde, von den Heiligen, Joseph, Jacobus minor und major, Martin und Barbara umgeben. Besonders die letztere wird als eine edle, schönbewegte Gestalt gerühmt.

Auf der Pariser Weltausstellung wird die französische Kunst mit nicht weniger als 550 Gemälden, 142 Skulpturen, darunter 40 Büsten, und 28 architektonischen Arbeiten vertreten sein.

Das Modell zu dem Linkoln-Denkmal, welches die Stadt Boston dem Andenken des letzt verstorbenen Präsidenten der Vereinigten Staaten errichten will, ist kürzlich von Italien glücklich an den Ort seiner Bestimmung gelangt. Es ist das Werk einer amerikanischen Künstlerin, Miß Harriet Hosmer, und wird in einer Höhe von etwa fünfzig Fuß rh. ausgeführt. Die Kosten sind auf 250,000 Dollars veranschlagt.

* **Der Bau des neuen Conservatoriums in Wien** soll nach einem Beschlusse in der letzten Generalversammlung der dortigen Gesellschaft der Musikfreunde, an deren Spitze jetzt wieder der kunstliebende Fürst Constantin Czartoryski steht, in diesem Frühjahr schon begonnen werden. Das im edelsten Renaissancestil gehaltene Gebäude wird nach den Plänen des Architekten Theophil Hansen ausgeführt, welcher bei der vor einiger Zeit stattgehabten Konkurrenz den Preis gewann. Die Bausumme ist auf über 500,000 Gulden veranschlagt, wovon indeß ein beträchtlicher Theil durch die vom Kaiser der Gesellschaft geschenkten Erträgnisse zweier Staatslotterien gedeckt wird. Außerdem ist auch der Bauplatz — auf den Stadterweiterungsgründen, zur Seite des Künstlerhauses — ein kaiserliches Geschenk.

Der Maler Henri Lehmann ist mit der Ausmalung der Decke des Schwurgerichtssaales im neuen Justizpalaste zu Paris beauftragt worden. Das Mittelbild wird die Gerechtigkeit darstellen, welche die Unschuld beschützt und das Verbrechen zurückweist. Die Nebenbilder werden allegorische Darstellungen verwandter Art enthalten.

Sn. **G. Spangenberg's Gemälde: „Luther im Kreise seiner Familie",** erregte bei seiner Ausstellung im Leipziger Kunstverein ein mehr als gewöhnliches Interesse. Der Künstler schildert eine Vesperstunde im Hause Luther's, zu welcher sich auch Melanchthon eingefunden. Letzterer hat hinter einem Tische Platz genommen, vor welchem links im Vordergrunde, im Profil gesehen, Katharina von Bora sitzt. Sie hält das jüngste, bereits schlafende Kind auf dem Schooße und lauscht dem Gesange der drei älteren Kinder (zur Rechten des Beschauers), welchen Luther mit der Laute begleitet. Der letztere nimmt selbstverständlich die Mitte des Bildes ein. Er hat, um bequemer die Laute spielen zu können, seinen Sessel etwas von dem Tische abgerückt, auf welchem Krug und Teller anzudeuten scheinen, daß die Familie kurz vorher ihr Vesperbrod genossen hat, um nun in stiller Feierstunde den Sonntag zu beschließen. Denn daß es Sonn- oder Festtag ist, deutet nicht nur das Priestergewand an, welches Luther noch nicht abgelegt hat, sondern auch, von der sorgfältigen und schmucken Kleidung der Hausfrau abgesehen, die festtägliche Stimmung, die das ganze Bild beherrscht. Der Hauptreiz der Komposition liegt in der Gruppe der singenden Kinder, zweier Knaben und einem Mädchen, denen sich ein kleinerer Knabe anschließt, welcher, noch unbewandert im Reich der Töne, schüchtern und leise die Melodien mitzusingen sich bemüht. So lebensvoll erscheint die Darstellung, daß man den dreistimmigen Choral jeden Augenblick vernehmen zu müssen glaubt. Nicht weniger glücklich ist die schön gezeichnete Figur der Katharina erfunden, die den Mund leise wie zum Mitsingen öffnet, — das ächte Bild einer frommen, durch liebe Kinder beglückten deutschen Mutter. Melanchthon lauscht ebenfalls freudig theilnehmend der Melodie und scheint mit der Hand unwillkürlich der Bewegung des Taktes zu folgen. Die bekannten Züge des gelehrten Humanisten hat der Künstler treu festgehalten, ist aber dabei der Schwierigkeit, sie der besonderen Situation und der momentanen Empfindung anzupassen, nicht ganz Herr geworden. Dies ist ihm bei der Hauptfigur leider noch weniger gelungen. In seinem Luther hat er den Anspruch auf Porträtwahrheit nicht mit den psychologischen Forderungen vereinigen können, welche die gegebene Situation stellt. Der Kopf hat etwas Unbelebtes, Herbes erhalten, so daß weder der schlichte Hausvater, noch der feurige Prediger, noch auch der Meister der Töne aus

ihm spricht. Dazu kommt, daß das ohnehin zu der dargestellten Familienscene nicht recht passende Priesterwand sich dem Auge als eine ziemlich formlose Masse präsentirt, deren unangenehm schlaffer Faltenwurf der Gestalt selbst etwas Schlaffes und Haltloses mittheilt. Diese Mängel sind um so mehr zu bedauern, als das im Kolorit gut gestimmte, mehr sorgfältig und sauber als breit und kräftig behandelte Gemälde so manche treffliche Eigenschaften besitzt, die auf einen begabten ernsten Künstlergeist schließen lassen. Dem Vernehmen nach ist das Bild von einem Leipziger Kunstfreunde angekauft, um in das städtische Museum gestiftet zu werden.

† **Die Nikolaikirche in Hamburg,** bekanntlich das Werk des englischen Architekten Scott, deren Grundsteinlegung im Jahre 1846 stattgefunden hat, während die Richtfeier 17 Jahre später, am 24. September 1863, erfolgt ist, gleicht in gewisser Beziehung dem „großen Bettler am Rhein", wie man den Dom zu Köln genannt hat; auch sie verschlang schon enorme Summen, verlangt immer auf's neue und wächst nur sehr langsam ihrer Vollendung entgegen. Im vorigen Jahre haben die Eingänge für den Weiterbau des Thurmes und die innere und äußere Ausstattung der Kirche nur etwas über 24,000 Thaler betragen, zu denen ein Saldo aus dem Jahre 1865 von etwas über 8000 Thalern hinzukam. In Folge dieser beschränkten Baumittel ist der Thurm im Jahre 1866 nur um 15½ Fuß gewachsen; die Beschaffenheit der betreffenden Partien läßt jedoch den Fortschritt als einen verhältnißmäßig bedeutenden erscheinen. Das Baujahr 1865 hatte nämlich die 8 schmalen Fenster des Glockenbodens noch als offene Lücken gelassen, so daß die Masse des Thurms dort oben in 8 Theile zerklüftet dastand. Jetzt sind die Fenster mit Maßwerk versehen und eingewölbt und über ihnen erhebt sich die geschlossene Masse des Thurms noch um ein ansehnliches Stück, so daß die Weiterentwickelung der Thurmgestalt wesentlich erkennbar geworden ist. Wie der erfolgte Abschluß der Fenster, so wirkt auch die reiche Gestaltung der dieselbe umgebenden Theile wohlthuend. Ueber ihnen erheben sich Giebel; neben diesen, an den Pfeilern, welche je zwei Fenster einer Front trennen, steht eine Engelgestalt, und die acht Strebepfeiler, welche mittlerweile um ein wenig einrücken, lassen auf ihren Absätzen die Anfänge von Fialen sehen, deren pyramidale Spitzen sich beim Weiterbau neben dem Thurme absondern werden. Die vier ebenerwähnten Engelgestalten, jede 10½ Fuß hoch, stehen oberhalb des Raumes, aus welchem künftig der die Gemeinde zum Gottesdienst ladende Glockenklang erschallen wird; sie erscheinen als Repräsentanten der obersten Gemeinde, das Lob Gottes nach den vier Haupt-Weltrichtungen verkündigend. Die Ausstellung dieser figürlichen Gestalten mitten unter den reichen Ornamenten jener architektonischen Partie ist eine sehr wirksame. Von ihrer nächsten Umgebung sind sie durch ihre Stellung zwischen Säulchen, welche eine flache Nische stützen, gesondert; ein Baldachin dient ihnen zur Bekrönung. Damit aber ihre kolossale Gestalt auf dem starkvorragenden Kragsteine den Eindruck der Ruhe und Sicherheit nicht störe, ist der Kragstein abermals durch ein Säulchen gestützt, dem eine kleinere Hervorragung unterstellt ist. Mit dem Thurme ist auch das durchbrochene Treppenhaus an seiner Südseite im vorigen Jahre um 15½ Fuß gewachsen. Für die Weiterführung dieses charakteristischen Attributs des Thurms wünscht die Baukommission besonders die Kunstfreunde zu interessiren. Einstweilen ist ihr von einem solchen zu diesem Zwecke ein Beitrag von 800 Thlrn. gespendet worden, an nachfolgenden wird es nicht fehlen. Das Treppenhaus des Thurms begleitet denselben in geschlossener Form bis zur Höhe von 162 Fuß. Hier öffnet es seine Wände und nur aus zierlichem Stab- und Maßwerk bestehend, läßt es die Windungen des Treppengangs längs des 91 Fuß hohen Stockwerks sehen, das eben jetzt im Bau begriffen und zu zwei Drittheilen schon aufgerichtet ist. Die Treppe wird schließlich auf den Umgang führen, welcher durch das Einrücken der nächsten achteckigen Etage entsteht, und die Galerie dieses Umgangs wird auch den Treppenthurm mit umschließen und ihm seine Bekrönung verleihen. Was den Thurm selbst betrifft, so ist seine westliche, die Portalfronte, natürlich seine Hauptseite; sie zeigt seine ganze stattliche Bildung von unten auf. Das unterste Stockwerk, entsprechend der Höhe der Seitenschiffe, enthält das große Portal, überragt von einem hohen Giebel. Ueber diesem 45 Fuß hohen Stockwerke erhebt sich das zweite, entsprechend der hohen Kirchenhalle sammt dem Kirchenboden; mit der Halle korrespondirt das eine große Fenster, mit dem Kirchendache der mächtige Fenstergiebel. Das zweite Stockwerk mißt für sich allein 101 Fuß und reicht bis an die Firste des Kirchendachs. Ueber ihm erhebt sich das dritte, die kurze Uhretage und den hohen Glockenboden enthaltende Stockwerk. Erstere mißt 16, letzterer 91 Fuß, das ganze Stockwerk also 107 Fuß. Es wird durch zwei schmale Fenster, deren Giebel bis dicht unter das Hauptgesims ragen werden, bezeichnet. Zur Vollendung dieses dritten Stockwerkes fehlen noch 23 Fuß außer dem Hauptgesims von 5½ Fuß Höhe. Die Bau-Kommission giebt sich der Hoffnung hin, im laufenden Jahre die nächste Aufgabe der Vollendung dieses Stockwerks lösen zu können. — Aus der Bildhauerwerkstatt der Nikolaikirche sind verschiedene neue Statuen hervorgegangen und mehrere, schon früher vollendete, zur Ausstellung gelangt. Unter diesen ist auch das letzte Werk des am 19. März v. J. gestorbenen talentvollen hamburgischen Bildhauers L. Winck, die Statue des ersten lutherischen Predigers von St. Nikolai, Bugenhagen, welche am Nordportal neben St. Nikolaus ihren Platz erhalten hat. Am Thurm ist der Evangelist Johannes, von Peiffer, aufgestellt, an dem südlichen Langschiff Erwin von Steinbach und Peter Vischer, beide von Neuber. Der Nächste in dieser Reihe, Albrecht Dürer, ist wiederum Pfeiffer in Bestellung gegeben, Luther und Melanchthon dagegen Neuber. Melanchthon stifteten die hamburgischen Lehrer, Dürer der Kunstverein, Luther ein Privatkreis. Von den vereinigten Buchhändlern Hamburgs und Altona's ist Guttenberg von Neuber der Kirche übergeben worden. Ueberhaupt sind im Innern der Kirche nunmehr 7 Apostel aufgestellt oder doch bestellt, für das Aeußere 21 Statuen, nämlich außer 4 Engeln am nördlichen Kreuzgiebel und 4 Engeln am Thurm: Anschar, Luther, Melanchthon, Dürer, Vischer, Erwin, Johannes, Lucas, Marcus, Winkler, Bugenhagen, Nicolaus, Guttenberg. Was die so wichtige Ausschmückung der Kirche durch farbige Fenster betrifft, so ist dieselbe ihrer Verwirklichung um einen bedeutenden Schritt näher gekommen. Nach Vorschlag des Architekten werden nicht sogleich die für die ganze Kirche wichtigsten Fenster im Chor, sondern vorerst einige der kleineren Fenster im Chorseitenschiffe ausgeführt. Es sind dort sechs Fenster, welche einen Cyklus von Darstellungen enthalten sollen, die sich — von Westen nach Osten gezählt — folgendermaßen an einander reihen: Der zwölfjährige Jesus im Tempel; die Bergpredigt; die große Sünderin und Simon der Pharisäer; Christus und Petrus auf dem Meere; die Fußwaschung; die Kreuztragung. Zu dem letzten dieser Fenster ist bereits eine Zeichnung von dem Historienmaler Commans in Düsseldorf geliefert; zu den zwei vorhergehenden ist dem von dem Architekten empfohlenen Glasmaler Gérente in Paris Auftrag ertheilt worden.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Blümner, Hugo, Archaeologische Studien zu Lucian. Breslau, Max Mälzer. 1867. 8⁰.

Braun, Julius, Historische Landschaften. Mit 3 Tafeln bildlicher Beilagen. Stuttgart, Cotta. 1867. 8⁰.

Catalogue de la collection céramique de M. A. Demmin, avec 90 croquis artistiques. Paris, Renouard. 8⁰.

Champfleury, Histoire des faïences patriotiques sous la révolution. Paris, Dentu. 8⁰.

Couder, Aug., Considérations sur le but moral des Beaux-Arts. Paris, V. Renouard. 1867. 8⁰.

Duplessis, Georges, Essai d'une bibliographie générale des Beaux-Arts. Paris, Rapilly. 1866. 8⁰.

Förster, Ernst, Raphael. Mit einem Bildniß Raphael's. Erster Band. Leipzig, T. O. Weigel. 1867. 8⁰.

Grimm, Herman, Holbein's Geburtsjahr, kritische Beleuchtung der von den neuesten Biographen Holbein's gefundenen Resultate. Berlin, Dümmler. 1867. 8⁰.

Hettinger, Dr. Franz, Die Kunst im Christenthume. Festrede zur Jahresfeier des Stiftungstages der Universität Würzburg am 2. Jan. 1867. Würzburg, Stahel. 4⁰.

Houshaye, Henry, Histoire d'Apelles: Deuxième édition. Paris, Didier et Co. 1867. 8⁰.

Kekulé, Reinhard, Hebe. Eine archäologische Abhandlung. Mit fünf Tafeln in Steindruck. Leipzig, W. Engelmann. 1867. 8⁰.

Lavice, A., Revue des Musées d'Allemagne. Paris, V. Jul. Renouard. 1867. 8°.

Marmi scolpiti del museo archeologico della Marciana di Venezia. Mit 60 lithograph. Tafeln. 8. Verona, Münster.

Papers on Picture Flaying at the National Gallery. (Reprinted from the „Weekly Dispateh"). By an Artist. London, Trübner & Co. 1867. 8°.

Pontès, Lucien·Davesiès de, Études sur la peinture vénitienne. Paris, M. Lévy frères. 1867. 8°.

Recueil de faïences italiennes des XV. XVI. et XVII. siècle, dessinées et lithographiées par Carl Delange et C. Borneman, avec Texte par Alfred Darcel et Henri Delange. 10 planches in fol. Paris.

Saint-Victor, Paul de, Hommes et Dieux, étude d'histoire et de litérature. Paris, M. Lévy. 8°.

Schwatlo, C., Der innere Ausbau von Privat- und öffentlichen Gebäuden. Heft 1: Fussböden; Heft 2: Treppen in Stein und Holz. Halle, G. C. Knapp. 1867. 4°.

Secco-Suardo, Conte Giovanni, Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del Ristauratore dei dipinti, ill. con 6 tavv. litogr. Milano, P. Agnelli. 1866. 8°.

Sepp, Neue architektonische Studien und historisch-topographische Forschungen in Palästina. Mit 70 Illustrationen. Würzburg, Stahel. 1867. 8°.

Stier, Wilh., Architektonische Erfindungen, herausgeben durch Hubert Stier. Erstes Heft. Fol. nebst Text in 8°: Entwurf zu dem laurentischen Landsitze des Plinius. Berlin, Verlag von Hubert Stier. 1867.

Story, William W., The proportions of the human figure, according to a new canon, for practical use. London, Chapman and Hall. 1866. 8°.

Streckfuß, Wilh., Perspektive des rechten Winkels in schräger Ansicht. Neue Konstruktionen. Mit 4 lithogr. Figuren-Tafeln. Breslau, Trewendt. 1867. 8°.

Toulgoët, E. de, Les Musées de Rome, précédés d'une étude sur l'histoire de la peinture en Italie. Paris, V. Renouard. 1867. 8°.

Valmy, Le Duc de, Le Génie des peuples dans les arts. Paris, H. Plon. 1867. gr. 8°.

Wessely, J. E., Altes und Neues. Reise-Reminiscenzen aus Nord und West. Wien, Selbstverlag. 1866. 8°.

Westropp, Hodder, M., Handbook of Archeology Egyptian — Greek — Etruscan — Roman. London, Bell and Daldy. 1867. 8°.

Wolzogen, Alfr. Freih. v., Peter von Cornelius. Berlin, Carl Duncker's Verlag. 1867. 8°.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Barth, Ferdinand, Die Arbeit des Todes, ein Todtentanz. München, Braun und Schneider.

Grabdenkmäler des Münchener Kirchhofes. Neue Folge. Erstes Heft. München, M. Ravizza. Fol.

Tölzer, Josef, Oberbayerische Architectur für ländliche Zwecke. Façaden, Grundrisse und Details. 1. Heft. München, Mey & Widmayer. Fol.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 18.
Die Betheiligung Oesterreichs an der Pariser Weltausstellung. — Die Mestrozzische Sammlung von Mustern in Seide und Sammt. — Moderne Goldschmiedekunst (Schluß).

H. Troschel's Monatsblätter zur Förderung des Zeichenunterrichts an Schulen. 3. Jahrg. 1867. Nr. 3.
Vorwort. Einige Stunden Unterrichts in darstellender Geometrie (Schluß); von Dir. Bessell. — Besprechung verschiedener Fragen, welche den Zeichenunterricht betreffen; von Prof. Schubert. — Das Relief; von Thiele. — Das Freihandzeichnen an Volksschulen; vom Herausgeber. — Neues Material für den Zeichenunterricht; von Dr. J. Scholz.

Christliches Kunstblatt. 1867. Nr. 3.
Die Kapelle von Belsen. (Mit Abbild.). — Die Berliner Kunstausstellung von 1866 (Forts.). — Die altchristlichen Gräber (Forts.).

Gewerbehalle. 1867. Nr. 1.
Zur künstlerischen Farbenlehre. Von W. Lübke. — Ornamente und Motive. — Friesverzierungen und Stuckrosette von A. Jungermann. — Blumenständer von A. Töpfer. — Grabmonument von C. Beisbarth. — Kirchenbänke mit Brüstung von Reinhardt. — Schreibtisch von Schönthaler. — Plafond von W. Flattich. — Kamin von A. Jungermann. — Goldwaaren von B. Grimm. — Schmiedeeisernes Gitter aus Verona. — Gepolsterter Stuhl von Schönthaler und zwei dergleichen von Wirth's Söhnen. — Schild für Schwarzwälder Uhrgehäuse von W. Rettig. — Kleinere Aufsätze und Notizen.

Gazette des Beaux-arts. 1867. März.
Géricault. Par Ch. Clément. I. (Mit Abbild.) — Informations nouvelles sur Petitot père et fils. Par H. Bordier. (Mit Abbild.) — De l'émaillerie. Par Alfr. Darcel. I. (Mit Abbild.) — Jos. Marie Vien. Par Francis Aubert. II. (Mit Abbild.) — Testament de J. Palma le Jeune. — Les eaux-fortes de Théod. Valerio. Par Louis de Ronchaud. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. Nr. 173. 174. 175.
Ventes. — La Turquie à l'exposition universelle. — Notes sur l'oeuvre de M. Ingres. (Fin.) — Les statues des Plantagenets. — Paris-Guide. — Une estampe de Rembrandt vendue 29,500 Francs. — Les envois à l'exposition. — Liste des principaux tableaux envoyés par les artistes français à l'exposition universelle. — Avis aux faussaires. Necrologie (Bracassat). — Nouvelles etc.

Journal des Beaux-arts. Nr. 3 und 4.
Monogrammes, signatures, signes, marques. II. — Les écoles de dessin. — Exposition de Bruxelles. — Les dessins du Louvre. — Correspondances etc.

The Art-Journal. März.
The knights of the middle ages. By E. L. Cutts. II. (illustr.). — Sculptors quarries. The oolites; Bath-and Caenstone. By D. T. Ansted. — Modern painters of Belgium. By J. Dafforne. XIII. A. Dillens; P. v Schendel; Madame Geefs (illust.). — Physiology of binocular vision. By A. Claudet. With diagrams — Historic devices and badges. By Mrs. Bury Palliser. II. (illustr.). — Textile fabrics of India. By Col. Meadows Taylor. — Obituary (G. Baxter; Edwin Stirling).
Beigegeben 3 Stahlstiche nach C. R. Leslie, A. Salomon und R. P. Bonington.

Fine Arts Quarterly Review. III. N. S. — January 1867,
A new History of Painting in Italy. — The Westminster Portrait of Richard II. — The Sistine Chapel and the Cartoons of Raphael (continued). — Mr. Seymour Hadon's Etchings. — Justi's Life of Winckelmann. — A Book of Christian Prayers. — Studio Talk II. — An unpublished Chapter of „the Painter's Camp". — Bertolani's Photographs. Chromolithograph of Leonardo's Last Supper". — Short Notices of Books. — Correspondence (Letters from Paris, II.) — David de Grange. — Joseph Michael Wright.

Inserate.

Telegramm. Im Augenblick, wo diese Nummer zur Presse geht, erhalten wir von Paris die telegraphische Nachricht, daß Graf Schönborn daselbst angekommen ist und das französische Kaiserpaar die zur Versteigerung bestimmten Gemälde der ehemaligen Pommersfelder Galerie so eben in Augenschein genommen hat.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang. Nr. 11.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

12. April. 1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser; Gerold & Co.; in **München:** E. A. Fleischmann.

Die zweite Sachse'sche Gemäldeversteigerung zu Berlin.

+ Wie vor etwa einem Jahre hatte die Hofkunsthandlung der Herren L. Sachse u. Co. am 25. und 26. März wieder eine Gemäldeversteigerung veranstaltet, bei der zwar nur 54 Oelgemälde (gegen 123 des Vorjahres) unter den Hammer kamen, aber außerdem noch 95 Aquarellen und Handzeichnungen, und unter beiden Kategorien von Werken sehr preiswerthe Stücke. Unter den größeren Bildern erregten drei ein besonderes Interesse. Zwei haben wir früher an dieser Stelle schon zu erwähnen Gelegenheit gehabt, den 1856 gemalten Gottfried von Bouillon von Nicaise de Keyser, der das höchste Gebot in dieser Auktion hervorlockte, 846 Thaler (das Bild ist in Berlin in der Hand eines kunstliebenden und, wie man aus diesem und früheren Ankäufen sieht, auch kunstverständigen Privatmannes geblieben), und den 1852 als Wiederholung gemalten Untergang des französischen Revolutionsschiffes „le Vengeur" im Kampfe gegen die Engländer von Ernest Slingeneyer, der um die bescheidene Summe von 273 Thalern für Rechnung des Kunsthändlers Herrn Goupil in Paris erstanden wurde. Wie dieses Bild als ein höchst schätzbares Specimen einer überwundenen Kunstrichtung, war auch das durch den Felsing'schen Stich allbekannte Jugendwerk Eduard Bendemann's, die beiden Mädchen am Brunnen, gemalt 1834, das lange Zeit der Moll'schen Gemäldesammlung zu Köln angehört hatte, wieder auf den Markt getreten. Für ein solches Werk war kein Publikum vorhanden, da, wie es scheint, Sammlungen, die das hohe historische Interesse des Bildes einen hohen Preis nicht hätte scheuen lassen, gar nicht konkurrirten, und es fiel für 995 Thaler in die Hand der bisherigen Besitzer zurück. — Flandrische Transportefel auf einer Station von J. H. L. de Haas, sehr trefflich gemalt, kamen auf 310 Thaler. Von kleineren Werken erzielte C. F. Lessing's etwas skizzenhaft und farblos behandeltes, aber grandios gezeichnetes Bild verfolgte Räuber im Gebirge, 1836 gemalt, ein Angebot von 254 Thalern. Die Sakontala von August Riedel, kleine Wiederholung seines bekannten Bildes zum Zweck und in der Größe des F. Wagner'schen Stiches, kam für 81 Thaler an den Kunsthändler Herrn Amsler in Berlin. Von den übrigen Bildern mögen folgende als die nächstdem bedeutendsten erwähnt werden:

Artz, junge Mutter, die ihr Kind in Schlaf wiegt. 80 Thlr.

Edmond Castan, eine Mutter im Gebet für ihr krankes Kind. 305 Thlr.

Hans Gude, norwegisches Hochgebirge mit Rennthieren. 120 Thlr.

Edouard Girardet, ein Jäger auf dem Anstande nach Federwild wird von einem Bären überrascht. 135 Thlr.

Karel Girardet, Schweizerlandschaft aus der Umgegend von Sitten. 117 Thlr.

F. Ingenmay, drei Landmädchen in hessischer Tracht am Feiertagsabend. 176 Thlr.

Mary ten Kate, die kleinen Wilddiebe. 101 Thlr.

Herm. Kauffmann, Abendlandschaft (aus der lüneburger Haide). 140 Thlr.

August Keßler, westphälische Landschaft. 100 Thlr.

F. S. Lachenwitz, spielende Hunde, welche mit Krebsen zusammen gerathen. 161 Thlr.

K. J. Litschauer, der abgefaßte Wilddieb. 120 Thlr.

Der verliebte Küfer. 125 Thlr. Beide zurückgekauft; ebenso

N. Lot, Landschaft mit Vieh. 117 Thlr.

G. W. Opdenhoff, Strand mit reicher Staffage. 121 Thlr.

C. A. Pettenkofen, Gärtnerin von Hallstadt bei Ischl, Pflanzen bindend. 52 Thlr. (zurück.)

Hubert Salentin, eine Schnitterin, Skizze. 33 Thlr.

Heinr. Steinike, der Königsee. 605 Thlr. (zurück.)

F. Thessel, Schneeregion in den Glarner Alpen. 114 Thlr. An der Splügenstraße. 104 Thlr.

A. Toulmouche, die erste Visitte. 415. Thlr. (zurück.)

Benjamin Vautier, nach der Schule, Oelskizze zu dem bekannten größeren Bilde. 183 Thlr.

A. Weber, westphälische Landschaft. 80 Thlr.

A. v. Wille, Unterhaltung im Park. 117 Thlr.

Man sieht hieraus, daß die Gebote sich nicht übermäßig hoch verstiegen, daß aber doch eine ziemliche Kauflust vorhanden war, die bei der mehr als man glauben sollte gedrückten Geschäftsstimmung immerhin anzuerkennen ist. — Insgesammt brachten die Oelgemälde einen Erlös von 7750 Thalern.

Die Handzeichnungen und Aquarellen boten nichts besonders Hervorragendes dar, und im Verhältniß dazu wurden ganz leidliche Preise gezahlt. Eine beträchtliche Anzahl von Zeichnungen von Ferdinand Piloty, Karl Naumann und Anderen waren die Originale zu den Illustrationen des „Familienbuches", das von der literarisch-artistischen Abtheilung des österreichischen Lloyd in Triest herausgegeben ist. Die höchsten Preise zogen Ed. Hildebrandt, Washington-Capitol, 61 Thaler (für den Kunsthändler Herrn Bismeyer in Düsseldorf); G. Schwartz, polnische Bauernhochzeit, 42 Thaler; F. A. Elsasser, süditalienische Landschaft, und Ad. Midy, Savoyardenknabe, je 32 Thaler. Außer den genannten Künstlern waren u. A. vertreten: A. Andorff, Albrecht Bräuer (mit zwei vortrefflichen Arabeskenaquarellen), C. Grieben, Th. Hosemann, F. Kaiser, Herm. Kauffmann, C. Laeisz, Michalowsky, Heinr. Mücke, Leop. Pollack, Gustav Richter, Sabourin, C. F. Schulz (Jagdschulz), Moritz v. Schwind, Gust. Wappers, Karl Werner, Franz Wieschebrink. Die Handzeichnungen und Aquarellen brachten im Ganzen 1274 Thaler, so daß sich also die Summe aller Gebote auf 9024 Thaler beläuft.

Pariser Kunstversteigerungen.

(Schluß.)

So viel von den Aussichten, die die nächste Zukunft bietet. Wenden wir nun den Blick rückwärts, so ist das Jahr bis jetzt nichts weniger als ergiebig gewesen an guten Bildern. Eine einzige Versteigerung, und zwar von neuen Bildern, erhob sich über die Mittelmäßigkeit: es war der am 25. Febr. abgehaltene Verkauf der 52 Bilder des Hrn. E. Gaillard, Bankiers und Maire' von Grenoble, darunter 20 Bilder von Decamps, diesem auserwählten Liebling des Publikums, in dessen Bewunderung oder zum mindesten Anerkennung, sich alle, selbst die extremen Parteien vereinigen. Das Hauptwerk, Straße eines römischen Dorfes im Sonnenlicht, (von 1838), 3 F. hoch und über 2 F. breit, erreichte 25,000 Fr. (ohne das Draufgeld); eine Ansicht von Kleinasien (von 1846) 20,000 Fr.; eine Seeküste von Dieppe (von 1852) 19,400 Fr.; mehrere andere zwischen 5 und 7000, dann darunter. Außer Decamps waren Diaz, Ph. Rousseau, Troyon und Ziem würdig vertreten. Ertrag des Ganzen: 175,600 Fr. — Von alten Bildern ist bis jetzt kaum etwas anderes zu nennen, als die in der vorigen Woche mit sehr gutem Erfolge abgehaltene Versteigerung einer Wiener Sammlung, unter dem Namen des Baron Pasqualati, zum Theil aber Bilder aus der bekannten Jäger'schen Sammlung einschließend. Es waren größtentheils ächte, bezeichnete, gut erhaltene Bilder und Bildchen deutscher und niederländischer Maler von untergeordnetem Range, wie sie den Wünschen und Bedürfnissen einer Klasse bescheidener Liebhaber entsprechen. Es wäre mir ein Leichtes, ein Dutzend andere Namen aufzuzählen, allein der Leser würde mit den wenigsten dieser Namen einen Begriff verbinden. Nur einen Namen will ich hier noch nennen, den großen Namen Raffael, unter welchem am 2. d. M. ein einzelnes Bild verkauft wurde, ein weibliches Brustbild im Profil, das der Eigenthümer seit nahe an zehn Jahren schon in ganz Europa vergebens feil geboten hatte. Der Preis von 2000 Fr., um den es zugeschlagen wurde, genügt allein schon, um die erhobenen Ansprüche als nicht begründet hinzustellen. Es bedurfte auch nur eines Blickes, um in diesem Brustbilde ein nicht einmal sehr gelungenes Werk des Domenico Beccafumi zu erkennen, eines sienesischen Meisters, der trotz seines sehr ausgesprochenen Charakters, auch anderswo als Raffael spukt, der auch Herrn H. Grimm schon in die Falle gelockt und ihn zu Ueberschwänglichkeiten und phantastischen Anschauungen verleitet hat. Was aber in diesem Jahre in ganz ungewöhnlichem Maaße blüht und gedeiht, das ist die sogen. Kuriosität, Gegenstände der Kunst und des Kunstgewerbes aller Völker und aller Zeiten, Marmor und gebrannter Thon, Porzellan und Fayence, Metallgefäße und Schmuck, Teppiche und Prunkgeräthe, Elfenbein und Holzschnitzereien, Gläser und Münzen, Antikes und Mittelalterliches, Abend- und Morgenländisches! Man staunt nur, wo das Alles herkommet, man staunt noch mehr und fragt sich, wie und wohin alles sich wieder vertheilt; wie das täglich erneuerte Angebot die Käufer nicht ermüde, wie von den tausend und aber tausend Gegenständen nichts übrig bleibt, Alles sein Plätzchen findet

und seine Abnehmer, wie beim Bäcker das frische Brod! Manche dieser Versteigerungen dauern mehrere Tage, wohl auch eine Woche lang und drüber. Im letztern Falle aber kann Keiner sich schmeicheln, das Feld allein zu behaupten; neben ihm locken ein oder mehrere Aufstriche zu gleicher Zeit, und die Liebhaber vertheilen sich. Einzelnes liegt auch hier wieder außer unserm Bereich, wir wollen dießmal aber die hauptsächlichsten Namen anführen. Den Reihen eröffnete (im Dezember) der Kunsthändler Signol, der sich vom Geschäfte zurückzieht. Dann kamen Worms de Romilly, Graf Lochis aus Bergamo und M. Paguet aus Metz, Alex. du Mège aus Toulouse, Vicomte Paul Daru, Dr. G. (uastalla) aus Florenz, M. Davalet, M. d. St. M..., die Gräfin Am. Vesp.; des Mazis und Naifé, Bourgeois, mit ausschließlich persischen, und Lonirette mit ausgewählten Gegenständen aus China und Japan. Einer von den Obengenannten, ein Mitglied des Jockey-Klub, trennte sich von seinem werthvollen Kunstkabinet, um eine „Ehrenschuld" abzutragen. Ein anderer, nicht genannter Liebhaber, dessen Versteigerung schon angesagt und festgesetzt war, hatte das unerwartete Glück, für die runde Summe von 300,000 Fr. seinen ganzen Plunder (der Ausdruck wurde von Eingeweihten gebraucht) auf einen Schlag an einen blutjungen, steinreichen russischen Fürsten zu verkaufen, denselben, der kurze Zeit vorher einem andern russischen Fürsten, Abends beim Thee, sein Landhaus nebst Ausstattung, Bewegliches und Unbewegliches, die Familienbildnisse etwa ausgenommen, mit einem Federzug abgehandelt hatte, unter der Bedingung, noch dieselbe Nacht in seinem Hause schlafen zu können. Die Bedingung ward eingegangen, der freiwillig Vertriebene übergab die Schlüssel und räumte vor Mitternacht das Feld! — Nicht unbedeutendes und gewissermaßen skandaloses Aufsehen erregten zwei Versteigerungen, worin unter andern eine Anzahl Gegenstände, aus Bergkristall mit reicher Fassung in Gold und Schmelzwerk, verschiedene Kleinodien und Schmucksachen, auch Elfenbeinarbeiten, besonders aber ein angebliches Cinquecento-Kästchen mit damascinirten Platten aus getriebenem (oder vielmehr gegossenem) Eisen, von geübten Augen als moderne Nachahmung, resp. Fälschung erkannt wurde. Wien wurde bezeichnet als der Wohnsitz dieser Fälscher und der talentvollste derselben sogar mit Namen genannt. Bei denen, die in diesen Dingen Erfahrung haben, steht denn auch Wien, und nicht seit gestern erst, als Quelle solcher auf Täuschung berechneter Nachahmungen, in dem allerschlechtesten Rufe. Daß die dortigen Sammlungen überreich sind an kostbaren Gegenständen aller Art, ist bekannt; aber gerade dieser Reichthum an unvergleichlich schönen Vorbildern fordert zur Nachahmung auf, und hat die dortige Schule von Falschmünzern ausgeheckt, die in ihrer Art wahre Meisterstücke liefern. Ihre schönste Zeit ist aber vorüber, denn von nun an wird auf derlei betrügerische Erzeugnisse, hier wenigstens, unerbittlich Jagd gemacht. — Einem Spekulanten hat Wien im vorigen Jahre Glück gebracht. Herr Clément, der wohlbekannte Kupferstichhändler, hat in demselben Augenblicke, wo die Kriegsfackel in Böhmen hoch aufloderte, die werthvolle Kupferstichsammlung eines dortigen Edelmannes, oder vielmehr die Spitzen jener Sammlung, ungefähr 4000 Blätter, käuflich an sich gebracht und Anfangs dieses Monats in einer zehn Tage dauernden Versteigerung losgeschlagen. Es wurden hohe Preise erzielt: Rembrandt's Hundertguldenblatt z. B. ging auf 8000 Fr., und der klugberechnende Käufer soll die angelegte Summe verdoppelt, wo nicht verdreifacht haben. — Die am Schlusse meiner letzten Pariser Korrespondenz erwähnte Ausstellung der Werke Hipp. **Bellangé's** hat sich in eine Ausstellung der bei seinem Tode unverkauft hinterlassenen Bilder des trefflichen Künstlers, so wie seiner Kunstsammlung, bestehend in neuen und alten Gemälden, Waffen und sonstigen Geräthschaften, aufgelöst. Die Versteigerung dieser verschiedenen Gegenstände nahm die ganze Woche, vom 18. bis zum 23. März in Anspruch. Der Erfolg entsprach den Erwartungen, gegen 70,000 Fr. brachten die 14, zum Theil unvollendeten Bilder des Meisters, gegen 100,000 Fr. der gesammte Nachlaß. — **O. M.**

Die Photographotypie.

(Schluß.)

Das Original, von welchem das unserer letzten Nr. beigefügte Probeblatt kopirt wurde, ist eine Radirung, bei welcher nicht nur Nadel und Grabstichel, sondern auch Aetzungen nach Art des Mezzotinto angewandt worden sind. Ein Produkt dieser complicirten Technik wird unsere Photographotypie wohl nie in der dem Kupferdruck eigenthümlichen Klarheit wiedergeben können; sie versagt den Dienst fast völlig an den Stellen, wo ganz zarte Strichelchen und Pünktchen noch im hellsten Lichte als Modellirung wirken. Der Grund davon liegt aber nicht in der Herstellungsweise der Platte, auf welcher auch die feinsten Pünktchen sich noch deutlich erkennen lassen, sondern in der Technik der Typographie. Die Buchdruckerwalze trägt nämlich die Schwärze auf mechanische Weise für alle Stellen gleichmäßig auf. Die Schwärze selbst ist viel dünnflüssiger als die beim Kupferdruck zur Verwendung kommende und wird deshalb leichter aber auch in größerer Quantität der Druckplatte und von dieser dem Papiere mitgetheilt. Der Holzschnitt muß in Folge dessen auf die leisen Uebergangstöne verzichten, die nur mit einem matten grauen Schleier die Fläche decken. Durch die Eigenthümlichkeit des Holzschnittdruckes ist es also fast mehr noch als durch die Natur der xylographischen Technik geboten, daß die Holzzeichnung nicht sehr in's Detail gehen darf und auf die kräftige Hervorhebung der Hauptformen, Licht- und Schattenmassen, die den Charak-

ter des dargestellten Gegenstandes und die Haltung des Bildes bestimmen, das Augenmerk richten muß. In dieser Hinsicht bleibt auch die Photographotypie an das Gesetz gebunden, welches die Buchdruckerpresse vorschreibt d. h. der Drucker ist bei der Zurichtung der Platte für den Druck darauf angewiesen, die betreffenden Stellen so weit zurücktreten zu lassen, daß sie die Fläche des Druckbogens nicht mehr berühren.

Unbedingt und mit vollem Erfolg scheint die Erfindung anwendbar auf die Reproduktion älterer Holzschnitte. Hier bietet sie noch den Vortheil, daß sie ohne Zwang die in großen markigen Zügen behandelten Arbeiten der alten Meister auch in der Verkleinerung treu wiederzugeben vermag. Auch Stiche, die in reiner Linienmanier breit und markig behandelt sind, bieten keine besonderen Schwierigkeiten dar; nur wird der Gesammtton derselben bei der Uebersetzung in den Hochdruck seinen Charakter demgemäß verändern. Ferner lassen sich Handzeichnungen in Druckplatten verwandeln, sofern sie auf weißem Grunde mit intensiver Schwärze (Feder-, Kohle-, Kreidezeichnungen) ausgeführt und frei von gewischten oder getuschten Tönen sind. Die Möglichkeit der Vergrößerung sowohl wie der Verkleinerung dürfte auch hier sich in einzelnen Fällen noch als ein besonderer Vortheil herausstellen.

Hinsichtlich der zur Herstellung von Photographotypen angewandten Technik müssen wir uns auf einige kurze Mittheilungen beschränken, da dieselbe der Hauptsache nach Geheimniß des Erfinders ist.

Die Druckplatte, mit welcher die Abzüge unseres Blattes hergestellt sind, ist ein Galvanotyp (Elektrotyp) oder Kupfercliché, wie es jetzt, wenigstens bei größeren Auflagen, allgemein an Stelle des Holzstocks verwandt wird. Man bedient sich dieser galvanischen Ablagerung mit einem Hinterguß von Blei bekanntlich, um den Holzstock selbst nicht der Gefahr des Zerspringens oder der Quetschung an einzelnen Stellen auszusetzen, wie sie bei dem Schnellpressendruck nicht immer abgewandt werden kann. Die Originalplatte selbst besteht aber nicht wie bei der Chemitypie aus Metall, sondern aus einer aus verschiedenen Ingredienzien gebildeten Cementmasse.*) Auf dieser Platte erscheint die Zeichnung in erhabenen Linien ähnlich wie beim Holzschnitt, nur daß der Grund an den breiteren Fleischstellen nicht wie bei jenem tiefer ausgegraben ist.

*) Das Verfahren unterscheidet sich in dieser Hinsicht auch von der im vorigen Jahre in England erfundenen Graphotypie, die bis jetzt, soviel mir bekannt, die Erwartungen nicht erfüllt hat, welche man anfangs davon hegte. Bei der Graphotypie wird eine Zinkplatte mit einem starken Kreidegrunde versehen, welcher mittels einer polirten Stahlplatte unter Anwendung eines starken hydraulischen Druckes komprimirt und geglättet wird. Eine auf diesem Grunde mit einer besonders präparirten Tinte ausgeführte Zeichnung bleibt in scharfen erhabenen Linien stehen, wenn der Kreidegrund mittelst einer Bürste entfernt wird.

Diese Vertiefung, die, wie schon oben bei Erwähnung der Chemitypie bemerkt, überall nothwendig erscheint, wo die Zwischenräume zwischen den Linien sich über 3/4 bis 1 Millimeter erweitern, wird bei dem Photographotyp durch Ausschaben bewirkt, eine Operation, die bei der Beschaffenheit des Materials für eine im Zeichnen oder Graviren mäßig geübte Hand ohne große Mühe zu bewerkstelligen ist. Je voller die Zeichnung, d. h. je mehr der Grund des Papiers von den Strichlagen gedeckt ist, desto weniger kommt natürlich diese Nachhülfe in Betracht. Die Festigkeit der Platte reicht vollkommen aus, um von derselben kleine Auflagen auf der Handpresse zu drucken; zu größeren Auflagen und für den Druck auf der Schnellpresse ist ein galvanischer Niederschlag erforderlich.

Bezüglich der Herstellungskosten von Photographotypen sei noch bemerkt, daß die dazu benöthigten Materialien bis auf das erforderliche Kupfervitriol und Blei einen kaum nennenswerthen Handelswerth haben.

E. A. S.....n.

Korrespondenz.

Dresden, im März.

c. Auf das hiesige Kunsttreiben während dieses Winters zurückblickend, ist zunächst von den Kunstwerken Akt zu nehmen, welche von hier zur Pariser Ausstellung geschickt worden sind. Die hierzu bestimmten Werke waren einige Zeit zum Besten des sächsischen Künstlerunterstützungsvereins auf der Brühl'schen Terrasse ausgestellt. Ihre Zahl war nicht groß und nur eine einzige Arbeit der Plastik, ein Relief von Broßmann, befand sich darunter. Unter den Gemälden ist das „Banket der Wallenstein'schen Generale“ von J. Scholtz hervorzuheben, ein im Auftrag der „Verbindung für historische Kunst“ gemaltes Bild, das den Künstler in weiteren Kreisen bereits vortheilhaft bekannt gemacht hat. Neben diesem frisch und lebendig gemalten Bilde, dem man gern wieder einmal begegnete, zog besonders noch ein Bild von J. Röting das Interesse auf sich. Röting, der, ein geborner Dresdner, auf der hiesigen Akademie seine künstlerische Ausbildung erhalten, domicilirt bekanntlich gegenwärtig in Düsseldorf, von wo aus er einen wohlbegründeten Ruf als Porträtmaler erlangt hat. Sein hier ausgestelltes Gemälde stellt in großen Bilddimensionen die „Grablegung Christi“ dar*). Röting ist, dem Gegenstand gegenüber, ganz seiner, das Hauptgewicht auf die Farbe legenden Richtung als Porträtmaler treu geblieben, und hat die sich gestellte Aufgabe von einem realistischen Standpunkt aus zu lösen versucht. Die Anordnung des Bildes, besonders auch der Christustypus weicht von der üblichen Darstellungsweise ziemlich ab. Läßt sich auch Manches gegen die Auffassung einwenden, so ist doch die malerische Behandlungsweise eine ganz vor-

*) Vgl. Kunst-Chronik v. J. 1866. S. 76 ff.

zügliche, die Technik mit seltener Sicherheit und Gewandtheit, mit einer an alte Meister erinnernden Bravour gehandhabt. Einige Gestalten, wie Joseph von Arimathia und Maria, sind übrigens dabei, auch bezüglich des seelischen Ausdrucks, wahr und schön empfunden. Unter den übrigen Werken befanden sich Arbeiten von Ehrhardt, Plüddemann, Händler, Pohle, Herrenburg, Reinhardt, Choulant, Bucker u. s. w. — Außer diesen Arbeiten geht noch ein großes Bild von Prof. Hübner nach Paris, welches ebenfalls vor seinem Abgang dorthin einige Tage hier, aber nur im Atelier des Künstlers, ausgestellt war. Das Bild ist im Auftrag des Fonds für öffentliche Kunstzwecke gemalt und stellt die „Disputation Luther's mit Dr. Eck zu Leipzig, i. J. 1519" dar. Historischen Ueberlieferungen folgend hat der Künstler beide Streiter auf ihren Kathedern einander gegenübergestellt; Luther im Mönchsgewande rechts, Eck mit Doctorhut und Pelzüberwurf zur Linken des Beschauers. In der Mitte zwischen Beiden auf erhöhtem Thronsessel sitzt Herzog Georg der Bärtige, in heftigem Widerspruch gegen Luther. Ihm zur Seite der jugendliche Herzog Barnim von Pommern, der als Ehren-Rector der Universität Wittenberg mit Luther und Melanchthon nach Leipzig gekommen war. Am Stuhle Herzog Georg's steht der 12jährige Prinz Georg von Anhalt Dessau. Ueber den Sessel Herzog Barnim's lehnt v. Carlowitz, Herzog Georg's Geheimrath, hinter ihm erblickt man den Kanzler Johann Kuchel, die Urkunde der Disputation in der Hand haltend, neben ihm der Pedell der Universität Leipzig in Amtstracht und mit dem silbernen Stabe. Rechts zur Seite Luthers, im Vorgrunde sitzt Melanchthon im eifrigen Gespräch mit Carlsstadt, dem späteren Bilderstürmer, links Agricola Eisleben, Luther's Schreiber, dahinter gewahrt man die Wittenberger Freunde, Studenten u. s. w. Links im Vorgrunde, am Fuß von Eck's Katheder, sitzt der einäugige Hofnarr Herzog Georg's, neben einem protokollirenden Notar. Hinter diesem Dominikaner u. A.

Daß auch auf dem Gebiete der Kunstindustrie in reger und mannichfacher Weise für die Pariser Ausstellung gerüstet worden ist, braucht wohl nicht erst bemerkt zu werden. Von Interesse dürfte es sein, zu erfahren, wie dort das älteste und berühmteste kunstgewerbliche Etablissement Sachsens, die k. Porzellanmanufaktur zu Meißen vertreten ist. Das Rokoko wird diesmal in den exponirten Gegenständen zurücktreten; ob zum Vortheil der Meißner Fabrik, deren Weltruf mit den alten Rokokoformen eng verwachsen ist, muß dahin gestellt bleiben. Dem Rokoko ist besonders der Natur des Materials, dem Porzellan gegenüber seine Berechtigung nicht abzusprechen. Formenneuerungen ohne vorzügliche künstlerische Kräfte, ein bloßes Experimentiren dürfte sich wenigstens für den Betrieb sehr nachtheilig erweisen. Die Meißner Porzellanmanufaktur gehört zu den wenigen derartigen Staatsinstituten, welche nicht nur keine Unterstützung aus öffentlichen Mitteln bedürfen, sondern noch einen jährlichen Reingewinn abwerfen. Unter den für die Ausstellung gefertigten Gegenständen befinden sich einige ausgezeichnete Malereien, ferner zwei Kandelaber, welche durch ihre Größe schon (7 Fuß) die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Der phantasievolle Entwurf zu letzteren stammt von dem vor einigen Jahren in Dresden verstorbenen Architekten Wiedemann, mit dem ein ausgesprochenes Talent für derartige Dekorationen zu Grabe getragen worden ist. Noch zeichnet sich eine Reihe Vasen in reinen, edlen Formen mit Bildern nach Schnorr v. Carolsfeld, Bendemann, Hübner, wie nach älteren Meistern aus. Als besonders gelungen ist darunter eine Vase mit Darstellungen der Artemismythe nach dem Entwurf Schnorr's hervorzuheben. Neben den frisch und warm gedachten, trefflich in den Raum komponirten figürlichen Darstellungen erfreut das Ganze durch die Feinheit, mit welcher die drei Haupttöne der Vase zusammengestimmt sind. Das Ornamentband in Roth und Gold an der Lippe der Vase, der Sepiaton der Hauptbilder am Rumpfe und das Blau, auf welchem die Figuren am Vasenfuß gemalt sind, bilden ein ebenso zartes als zugleich wirkungsvolles Ensemble.

(Schluß folgt.)

Todesfälle.

Der Genremaler Kaspar Kaltenmoser, geboren in Horb 1806, ist am 7. März in München gestorben.

Eugène Appert, ein Schüler von Ingres, Ritter der Ehrenlegion, am 28. December 1814 in Angers geboren, ist am 8. März dieses Jahres in Cannes gestorben.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

S—t. **Münchener Pinakothek.** Unser früher geäußerter Wunsch, daß die aus Nürnberg stammenden Bilder in Schleißheim aufgehängt werden möchten, wird nun, wenigstens theilweise, in Erfüllung gehen; einige von ihnen, nebst anderen aus dem Depot, sind dagegen gleich nach der Münchener Pinakothek versetzt worden. In der Gesammtzahl sind es 20 Werke. Freilich sind darunter viele Kopien, aber dafür halten uns einige Bilder von unvergleichlicher Schönheit wieder schadlos. Besonders reich ist die alte Kölner Schule bedacht worden, wenn auch nicht der Zahl, so doch dem Werthe nach. Eine altdeutsche Maria im Rosenhag fehlt nun der Pinakothek nicht mehr. Bekanntlich haben Schongauer und Meister Stephan diesen Gegenstand wunderbar zu behandeln gewußt, indem sie den ganzen Zauber ihrer keuschen Malerei, ihrer friedlich-idyllischen Stimmung über ihn ausgossen; aber auch unser Bildchen darf sich neben diese Werke stellen, denn es athmet die gleiche Zartheit und Lieblichkeit. In Mitten von Blumen sitzt Maria und hält das Kind auf dem Schooße, das segnend die rechte Hand erhebt. Hinter dem Rosenzaun sind vier Engel mit den Blumen beschäftigt; der Eine ist im Begriff, eine Nelke von der Hand eines Genossen zu nehmen; ein Anderer reicht dem vierten Engel eine Rose, dieser jedoch ist auf den Zaun gestiegen und deutet nach der Höhe, wo in der Ecke des Bildes Gottvater, von Engeln begleitet, herunterblickt. Auf der andern Seite erscheint der hl. Geist als Taube, gleichfalls von Engeln umgeben. So ist die göttliche Allmacht unmittelbar mit kindlich heiterem Treiben vermählt, wie es nur in einer jugendlichen, aber tief beseelten Kunst möglich war; unbeschreiblich ist der kindlich-reine Blick der

Madonna, der Ernst des kleinen Jesus und die Süßigkeit der Engel, die in den Blumen spielen. Und in welchem milden Glanz erscheinen die Farben, die sich aus den noch wenig vertieften Schatten zu weißlichen Lichtern erhellen! In der Modellirung ist ein bedeutender Fortschritt über Meister Wilhelm zu erkennen, das Stoffliche ist bestimmter charakterisirt, der Vortrag sicherer. Das Bild ist vollständig im Geschmack des Meisters Stephan gemalt und wird um 1430 zu setzen sein. — Das zweite kölnische Bild ist eine ziemlich große Anbetung Christi. Maria, Joseph und sieben Engel, wovon zwei in der Höhe, verehren es, während zu einem Fenster ein Hirt hereinschaut und in der Landschaft drei Hirten die Verkündigung empfangen. Wie sind die Gestalten so ganz hingerissen von der tiefsten Andacht, von dem Glauben an das Wunder, das sich da ereignet hat. Auch dieses Bild steht der Kunstweise des Stephan Lochner sehr nahe, wie sich denn auch schon schärfer gebrochene Falten finden, als es bei den alten Kölnern der Fall war. Leider hat es durch Putzen etwas von seiner Modellirung eingebüßt, doch ist immer noch genug des Schönen geblieben. — Der alte Wohlgemuth ist gut bedacht worden. Ihm gehört vor Allem eine Madonna an, die mit dem Christkinde auf einer Mondsichel kniet. Sie ist ebenso fein im Gefühl, wie in den Farben, welche in dem Roth des Oberkleides, dem Weiß des Futters und dem über Silber lasirten Grün eine überraschende Harmonie bilden. Herrlich in ihrer Ruhe ist gleichfalls Maria, wie sie über die gläubige Gemeinde ihren Mantel ausbreitet. Doch hat der Meister hier bloß die Hauptfigur und zwei Engel gemalt. Das Uebrige ist rohes Gesellenwerk. — Von Schülein ist da Johannes der Täufer mit seinen Eltern, Zacharias und Elisabeth, ein Bild, das zu der Folge gehört, welche in der Pinakothek, der Nürnberger Morizkapelle und anderswo zerstreut ist. Es fesselt durch die klare Farbe und die Solidität des Machwerks. Eine Kreuzabnahme halten wir für eine ausgezeichnete alte Kopie eines Schülers nach Rogier van der Weyden. Sie ist um so interessanter, als sie an den nicht übermalten Stellen die alte Technik zeigt, welche bei den hiesigen Boissereebildern durch das Lasiren verdorben ist.

+ **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin.** (Sitzung vom 26. März.) Der als Gast anwesende Direktor des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Herr von Eitelberger, hielt unter Vorlegung der zugehörigen Photographien einen ausführlichen Vortrag über die neuesten Publikationen des Museums, der den ganzen Abend füllte. Es kamen dabei die unsern Lesern bekannten Einrichtungen des Institutes zur Sprache, und zahlreiche, meist höchst interessante Erörterungen knüpften sich an die mitgetheilten Photographien an. Aus der Menge der an losem Faden zusammengereihten Bemerkungen heben wir nur die über die Leihausstellungen hervor. Unter diesen war vor einiger Zeit auch eine historische Sammlung von Büchereinbänden veranstaltet, zu der die damals noch österreichische Bibliothek von S. Marco höchst interessante Stücke beigesteuert hatte. Mehrere der vorzüglichsten Arbeiten dieser Art, deren einige bis in's zehnte Jahrhundert zurückreichen, sind photographisch abgebildet und publicirt worden unter dem Titel: „Die byzantinischen Buchdeckel der S. Marcus-Bibliothek zu Venedig, mit erläuterndem Text von Jacob Falke. Wien 1867."

+ **Berliner Ausstellungen.** Bei Lepke befindet sich ein ziemlich großes Genrebild von F. Hiddemann, eine Scene in einem ländlichen Wirthshause darstellend. Bedeutender sind zwei Bilder von Andreas Achenbach, eine virtuos gemalte Marine, und eine gottesdienstliche Handlung am Hochaltar einer katholischen Kirche, letztere bemerkenswerth durch die Breite und Leichtigkeit des Vortrages (stellenweise ist kaum die Leinwand mit einem durchsichtigen Farbenton bedeckt) und die dennoch erreichte Kraft der malerischen Wirkung. Ein elegantes Rokokobild von O. Erdmann ist mit diesen beiden Worten genügend charakterisirt.

Vermischte Kunstnachrichten.

+ **Das Schinkelfest** wurde, wie alljährlich auch diesmal, vom Berliner Architektenverein am 13. März gefeiert. Der Vorsitzende, Oberbaudirektor Hagen, erstattete Bericht über das Vereinsleben im verflossenen Jahre und verkündigte das Ergebniß der Preisbewerbungen. Die Kriegsverhältnisse, die eine große Zahl der Fachgenossen unter die Fahnen riefen, mußten ihren Einfluß auch hier geltend machen. Die eingegangenen drei Arbeiten aus dem Gebiete des Landbaues konnten gar nicht berücksichtigt werden, dagegen war die eine Lösung der Aufgabe aus dem Bereiche des Wasser- und Eisenbahnbaues (die Rheinbrücke bei Düsseldorf) durchaus preiswürdig. Der diesmalige Laureatus ist der Bauführer Karl Wächter aus Stettin. Die Festrede hielt Herr Herman Grimm über Schinkel und die Anfänge der modernen Kunst. Es folgte ein durch Reden und Gesänge gewürztes Mahl.

+ **Die Berliner Dombaufrage** ist wieder angeregt. Der König Wilhelm hat mittelst Handschreibens unterm 21. März dem Kultusminister Folgendes eröffnet: „Am Schlusse dieses Meines Lebensjahrs, in welchem Ich und mit Mir Mein Volk nach neuen, schweren Kämpfen abermals Gott für so viele reiche Gnade und den wiedergeschenkten Frieden danken, tritt auch das Verlangen neu hervor, dem Danke, den wir mit Herz und Mund freudig bekennen, in solchem Werke einen gemeinsamen, bleibenden Ausdruck zu geben. Ich habe Mich daher entschlossen, den Plan der Erbauung eines neuen, würdigen Doms in Berlin auf der Stelle, auf welcher der jetzige steht, als der ersten, evangelischen Kirche des Landes, wiederum aufzunehmen, und will Ich wegen dessen Durchführung nähere Vorschläge von Ihnen erwarten." — Hoffentlich wird jetzt in Bezug auf das Architektonische eine nüchternere Stimmung Platz gegriffen haben, die nicht im Maßlosen Großartigkeit und Schönheit sucht, und jedenfalls wird man Ehrfurcht genug vor dem Namen des jüngst verewigten Meisters haben, um in der Anlage dem reifsten Erzeugniß seiner Kunst die monumentale Verwirklichung zu ermöglichen. Wenn sodann Cornelius' Fresken im Domhof, seine Kartons in der neu erbauten Nationalgalerie zum Volke reden, dann werden die guten Früchte in Kunst und Leben nicht auf sich warten lassen. Aber wie lange Zeit wird wieder verstreichen, ehe man zu festem Plan und Willen hindurchdringt! Durch verschiedene Zeitungen liefen sofort abenteuerliche Berichte. Jetzt erfährt man als zuverlässig, daß neben den Stüler'schen Entwürfen auch noch andere in Betracht gezogen werden sollen. Andererseits wird behauptet, die auszuschreibende Konkurrenz (also wieder einmal!) solle sich nur auf die nothwendigen Abänderungen in dem Stüler'schen Plane erstrecken. Die frühere Kolossalität der Anlage wird durch die Bestimmung schon wesentlich beschränkt, daß der neue Bau nicht über die Fluchtlinie des jetzigen Domes hervortreten, also nicht den Lustgarten beengen wird.

Erklärung.

In einer Note auf S. 83 der Chronik (Nr. 9 und 10 des lauf. Jahrgangs) wird vorausgesetzt, ich habe einen Katalog der mittelalterlichen ꝛc. Abgüsse des Berliner Neuen Museums verfaßt. Diese Annahme beruht auf einem Irrthum. Ich habe Ostern 1861, kurz vor meiner Abreise von Berlin nach Zürich, zu einem geschriebenen Inventar auf Wunsch der Generaldirektion der Museen nur die erforderlichen chronologischen Notizen hinzugefügt. Wie weit meine damaligen Aufzeichnungen bei dem jetzt erschienenen Katalog verwerthet worden sind, vermag ich selbst nach so langer Zeit nicht mehr zu erkennen.

W. Lübke.

Berichtigungen.

Nr. 9 u. 10: S. 75, Sp. 1, Z. 13 Six statt dix. — S. 75, Sp. 1, Z. 33 Wo statt Wie. — S. 75, Sp. 1, Z. 35 da statt so. — S. 80, Sp. 3, Z. 10 v. o. nicht statt recht.

In der Zeitschrift d. J. S. 71, Z. 3 v. u. lies: Bertin's.

Briefkasten.

Herrn **Emil Br....r in Breslau.** Brief vom 5. ds. erhalten. Wir sind gern bereit, das Lotterieunternehmen des Künstlervereins zu fördern, erbitten aber nähere Angaben über den Umfang der Lotterie, Preis der Loose, über die Gewinne ꝛc. Daß ein Herr So und so den Vertrieb der Loose übernommen, ist doch nur ein ziemlich nebensächlicher Umstand und kaum der Erwähnung werth.

Herrn **L. D. in Stockholm.** Herzlichen Dank für Ihre freundliche Zusage. Beide Briefe richtig erhalten. Brieflich Näheres.

Inserate.

Verlag von **Eduard Trewendt** in **Breslau**. [56]

Soeben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Perspective
des rechten Winkels in schräger Ansicht.

Neue Constructionen
von
Wilhelm Streckfuss.

gr. 8. $1\frac{1}{4}$ Bog. Text und 4 lithogr. Tafeln. Eleg. broschirt.
Preis: 15 Sgr.

Von demselben Verfasser erschien in gleichem Verlage:

Lehrbuch der Perspective. Für den Selbst-Unterricht bearbeitet. Hoch-Quart. $5\frac{1}{4}$ Bog. Text und 35 lithogr. Tafeln. In Umschlag eleg. carton. Preis: 2 Thlr. 5 Sgr.

Allen Besitzern von Shakspeare's Werken [57]

werden empfohlen und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Kaulbach's Illustrationen zum Shakspeare. Nach den Handzeichnungen des berühmten Künstlers photographirt. 9 Blätter. Folio 10 Thlr. — Visitenkartenformat 3 Thlr. **Nicolaische Verlagsbuchhandlung in Berlin.**

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig. [58]

Künstlern und Kunstfreunden, welche Italien besuchen, empfiehlt sich als das **ausführlichste** und **gründlichste** aller deutschen Reisehandbücher über Rom:

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende
von
Th. Fournier,
Secrétaire interprête der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit Karten und Plänen.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Roth cart. $2\frac{1}{4}$ Thlr.

Langjährige Studien, vielfache, in seiner amtlichen Stellung bei der preussischen Gesandtschaft gesammelte Erfahrungen des Verfassers bilden die Grundlage des Werkes. Die praktischen Winke und Rathschläge beruhen auf genauer Kenntniss des römischen Lebens und sind nicht minder schätzenswerth wie die archäologischen und kunsthistorischen Nachweise, die aus den **neuesten**, zum Theil **noch unedirten** Quellen gezogen sind.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin.

Neu ausgestellt: O. von Kamecke (Weimar): Märkische Gegend. — Emilie Preyer (Düsseldorf): Fruchtstück. — Paul Th. Richter (Glauchau): 2 Landschaften. — Jean Lulvés (Berlin): 1. Die Vorstellung. — 2. Heinrich von Navarra bei seiner Maitresse. — C. von Binzer (Steiermark): Ruhe nach der Gemsjagd (Porträts). — A. Hähnisch (Berlin): Herrnporträt (Zeichnung). — F. Kaiser (Berlin): Lager der Preuß. Truppen nach dem Sturme von Düppel. — Minna Heeren (Düsseldorf): Ruhende Zigeunerin. — Hermann Krüger (Berlin): Tremezzo am Comersee. — Clara Oenicke (Berlin): Damenporträt. — Rud. Hirth (München): Nürnberger Burg. — v. Winterfeldt (Metzelthin): Schnepfen. — Anton Dieffenbach (Paris): Der Weihnachtsbaum. — Eug. Lambert (Paris): Kaninchen im Stall. — E. Fichel (Paris): Das Dictat. — E. Cunarus (Paris): Ente durch einen Hund verfolgt. — Edm. Castan (Paris): Eine Mutter an der Wiege ihres Kindes. — Karl Girardet (Paris): Ansicht von Neapel. — E. Israels (Amsterdam): Genrebild. — J. G. Hans: Landschaft mit Gebirgsbach. — G. Pflugradt Berlin): Partie aus einem alten Park. — [59]

Der Kunstverein zu Kiel

veranstaltet am **1. Juli** d. J. für die Dauer des Monats eine größere Ausstellung von **Oelgemälden** und ladet die geehrten Herren Künstler, mit dem Bemerken, daß die Kosten des Hin- und Rücktransports (Eilgutsendungen ausgeschlossen) vom Kunstverein getragen werden, zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke unter den im Uebrigen bekannten Einsendungsbedingungen hierdurch ergebenst ein.

Es wird dabei die Bitte hinzugefügt, bei Anmeldung der Kunstwerke gefälligst anzugeben, wohin dieselben im Falle des Nichtverkaufs zurückgesandt werden sollen, und diese Einladung in Künstlerkreisen möglichst zu verbreiten.

Kiel, den 23. Februar 1867.

Das Direktorium des Kunstvereins zu Kiel.
[60]

Im Verlag von **Amsler & Ruthardt's** Kunsthandlung in **Berlin** ist soeben erschienen: [61]

Gottfried Schadow,
Polyclet
oder
von den Maaßen des Menschen.

29 Tafeln Abbildungen mit deutschem und französischem Text.

Zweiter unveränderter Abdruck.

Preis 6 Thlr. 20 Sgr.

Dieses als classisch anerkannte, für Künstler unentbehrliche Werk fehlte im Handel seit längerer Zeit; durch Herabsetzung des Preises ist die Anschaffung Kunstschulen, Bildhauern, Malern 2c. erleichtert.

Große Gemälde u. Kunst-Auction

am 20. Mai 1867

durch J. M. Herberle (H. Lempertz) in Köln.

I. Gemälde-Kabinet, Thiermann. II. Gemälde- und Kunst-Kabinet des Konservators Ramboux. III. Kunst-Kabinet Wahlen. IV. Gemälde-Kabinet des Generals Tuckermann. Nachträge: Gemälde 2c.

Die theilweise illustrirten Kataloge dieser bedeutenden nachgelassenen Sammlungen, zusammen fast 1200 Gemälde und 2600 Nummern Kunstgegenstände sind à 10 Sgr. durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

J. M. Heberle
[62] **(H. Lempertz).**

Handzeichnungen älterer und neuerer Meister.

Wir sind in den Besitz nachstehender Originalhandzeichnungen gelangt und beabsichtigen dieselben zu den beigesetzten Preisen gegen Baarzahlung zu veräußern. Kunstliebhabern und fleißigen Sammlern bietet sich hierdurch eine gute Gelegenheit zur Vermehrung ihrer Schätze. — Wir senden nach auswärts gern zur Ansicht, bedingen aber sorgfältige Behandlung und gute Verpackung bei der Remission.

Abkürzungen. F. & S. = Feder und Sepia. — R. = Rothstiftzeichnung. — T. = Tuschzeichnung. — F. St. Z. = Farbenstiftzeichnung. — K. = Kreidezeichnung. — B. = Bleistiftzeichnung. — S. = Sepia. — O. = Oelskizze. — A. = Aquarell.

I. Aeltere Meister.

1. Antonio Balestra († 1740): Maria mit dem Leichnam Christi. F. & S. 12 Thlr. — 2. Michel Angelo Buonarotti († 1563): Nackte Männergestalt schreitet durch Flammen. F. & S. 65 Thlr. — 3a. Nic. Berghem († 1683): Landschaft mit Vieh. R. 5 Thlr. — 3b. N. Berghem: Viehstück. R. 5 Thlr. — 4. Annibale Carracci († 1609): Studie eines nackten Mannes und eines Mädchens. F. & S. 15 Thlr. — 5. F. Civenes; Simson mit dem Eselskinnbacken. F. & S. 8 Thlr. — 6. Civenes: David und Abigail. R. 8 Thlr. — 7. Wil. Hogarth († 1764): Lachende Herren und Damengesellschaft mit einem Affen spielend. T. 50 Thlr. — 8. J. Jordaens († 1678): Bacchanal mit trunkenem Silen. R. 20 Thlr. — 9. Jordaens: Anbetung der Hirten. F. & S. 15 Thlr. — 10. Angelica Kaufmann († 1807): Selbstporträt. F. St. Z. 60 Thlr. — 11. Raph. Mengs († 1779): Heilige auf einem Scheiterhaufen. K. 20 Thlr. — 12. F. Mieris († 1763): Kartenspieler. R (auf Pergament). 20 Thlr. — 13. van Os († 1808): Ruhendes Schaf (klein). K. 3 Thlr. — 14. Nic. Poussin († 1665): Darstellung aus der römischen Geschichte. F. & S. 12 Thlr. — 15. Guido Reni († 1642): Anbetung der Hirten. F. & S. 25 Thlr. — 16. G. P. Rugendas († 1742): Reiter mit Pferden an der Tränke. T. 10 Thlr. — 17. van Schalken († 1706.): Dame mit chinesischem Hut (Originalölgemälde in der Gallerie Schönborn-Pommersfelden befindlich). R. 4 Thlr. — 18. Snyders († 1657): Zwei Hundestudien. K. 15 Thlr. — 19. Dav. Teniers († 1649): Inneres eines Bergwerks. S. 25 Thlr. — 20. W. van de Velde († 1693): Skizze eines Schiffes. T. 20 Thlr. — 21. Lionardo da Vinci († 1519): Studienkopf. F. 50 Thlr. — 22. Lionardo da Vinci: Studienkopf. F. 50 Thlr. —

II. Neuere Meister.

23. Heinr. Adam: Parthie bei Burxheim. B. 2 Thlr. — 24. J. G. v. Dillis († 1841): Parthie bei Riva am Gardasee. O. 12 Thlr. — 25. Dillis: Waldparthie. T. 12 Thlr. — 26. A. Doll: Tegernseerhof bei München. A. 30 Thlr. — 27. A Doll: Marienplatz in München. A. 40 Thlr. — 28. F. H. Eggert: Parthie bei Tegernsee. A. 8 Thlr. — 29. B. Endres: Heil Caecilie. B. 5 Thlr. — 30. K. v. Enhuber: Schlafende Alte am Spinnrad. B. 5 Thlr. — 31. Enhuber: Jäger am Kammerfenster der Sennerin. B. 5 Thlr. — 32. Federle: Rheinfall bei Schaffhausen. A. 20 Thlr. — 33. Peter Heß: Mann und Frau mit Tragkörben. B. 20 Thlr. — 34. **Wilhelm von Kaulbach, Gruppen des abziehenden Erzvaters mit seiner Familie aus dem zerstörten Babel.** (Entwurf zum Wandgemälde im Treppenhause des Berliner Museums; große zur Hälfte schattirte Bleistiftzeichnung, hat einen Stockflecken, der aber die Zeichnung nicht berührt.) 200 Thlr. — 35. W. v. Kobell: Feldlandschaft. A. 8 Thlr. 36. Aug. Löffler: Palmenstudie. B. 15 Thlr. — 37. J. H. L. Marr: Hochzeitlader im bair. Gebirge. A. 36 Thlr. — 38. W. Melchior: Zwei Hunde. B. 10 Thlr. — 39. 40. 41. 42. C. Ockert: Rattenfänger, Hase vom Hunde verfolgt, Hasen, Rehe, kolor. Rauchbilder à Blatt 8 Thlr. — 43. Dom Quaglio: († 1837) Verließ einer Burg. F. & S. 5 Thlr. — 44. 45. 46. 47. 48. C. Rottmann: († 1850) Landschaften (schwache Bleistiftskizzen, à Blatt 6 Thlr. — 49. 50. 51. Mor. von Schwind: schwache Bleistiftskizzen. à Blatt 3 Thlr. — J. Warnberger († 1847) Chiemsee. A. 15. Thlr. — 53. Warnberger: Gebirgslandschaft. A. 15 Thlr. — 54. Alb. Zimmermann: Partie bei Brauneburg. O. 6 Thlr. — 55. Alb. Zimmermann: Rosenlauer Gletscher. O. 8 Thlr. —

Alle Buch- und Kunsthandlung nehmen Bestellungen an.

E. A. Fleischmann's Buch- und Kunsthandlung in **München,**

[63] **Maximiliansstraße Nr. 2.**

In Carl Duncker's Verlag in Berlin erschien: [64]

Peter. v. Cornelius

von

Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Mit Porträt. Preis 1 Thlr. $7^1/_2$ Sgr.

Nr. 12 der „Kunstchronik" wird Freitag den 26. April ausgegeben. [65]

In der literar.-artist. Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München ist erschienen: [66]

Die schönsten Ueberreste

Griechischer Ornamente

der

Glyptik, Plastik und Malerei.

Herausgegeben

von **Leo von Klenze.**

Zweite Ausgabe.

4 Hefte. 24 Tafeln, davon 4 colorirt. Preis 12 fl. oder 7 Thlr.

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin** stets eine reiche Auswahl **bedeutender Galeriebilder,** sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [67]

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang. KUNST-CHRONIK Nr. 12.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

26. April. 1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien**: P. Kaeser; Gerold & Co.; in **München**: E. A. Fleischmann.

Kölner Kunstversteigerung.

Köln, den 16. April 1867.

Der Monat Mai wird uns eine große Versteigerung von Kunstwerken bringen, wie wir deren in den letzten Jahren zwei, die der Gemäldesammlung des Stadtbaumeisters Weyer und die der Essingh'schen Gemälde- und Antiquitätensammlung gehabt haben. Daß gerade Köln zu solchen Unternehmungen als Ort gewählt wird, ist wohl mehr zufälligen Umständen zuzuschreiben; denn daß das heutige Köln und sein Publikum sich durch besondere Kunstliebe oder Interesse an künstlerischen Dingen auszeichnen, wird Niemand behaupten wollen, der den Ort und seine Einwohner näher kennt. Bei jenen Sammlungen lag wohl der Grund ihres Verkaufes in Köln darin, daß sie in Köln gegründet, der Nachlaß kölnischer Besitzer waren; bei der bevorstehenden Versteigerung ist der Grund wohl der, daß der äußerst thätige und solide Antiquar Lempertz in Köln mit dem Verkaufe beauftragt ist.

Herr Lempertz ist wirklich ein höchst schätzbarer Commissarius für solche Dinge, vertreibt sie mit einer gewissen Liebe zur Sache und mit aller Gewissenhaftigkeit, die irgend zulässig ist. Denn diese hat doch dabei gewisse Grenzen: der Verkäufer, der verkaufen will und soll, muß seine Waare jedenfalls nicht selbst discreditiren und bei älteren Kunstwerken und Kunstalterthümern pflegt man, um dies jedenfalls zu vermeiden, in das Gegentheil davon zu verfallen. Die sehr elegant ausgestatteten Kataloge des Herrn Lempertz thun dies nicht, sie heben das Beste hervor und lassen das Zweifelhafte zweifelhaft; von den besonders ausgezeichneten Stücken sind leichte Skizzen beigefügt. So war es bei dem Kataloge der Weyer'schen Sammlung, so bei dem der Essingh'schen und so sind auch die kürzlich ausgegebenen Kataloge der verschiedenen Sammlungen, welche vom 23. Mai an versteigert werden sollen. Zweien dieser Kataloge sind sogar die Porträts der Besitzer der betreffenden Sammlungen beigegeben, die des früheren Conservators des städtischen Museums von Köln, des Malers Johann Anton Ramboux, und des Rentners Wahlen in Köln.

Die Sammlung Ramboux ist die bedeutendste unter den fünf Sammlungen, die unter den Hammer kommen. Ramboux hat während seines zweimaligen langjährigen Aufenthaltes in Italien eine große Anzahl von altitalienischen Gemälden und sonstigen Kunstwerken und Alterthümern gesammelt; die Zahl der Gemälde allein beträgt 527. Es sind dies mit wenigen Ausnahmen Bilder aus der früheren und frühesten Periode italienischer Kunst, florentiner, sienesischer und umbrischer Schule, kleinere Bilder aus Kirchen und Klöstern, Hausaltärchen und Theile davon. Besonders reich ist die sienesische Schule vertreten. Es ist freilich nicht Alles gut in dieser Menge, aber als kunsthistorische Denkmale möchten auch selbst die geringeren Werke darunter Werth haben, denn ihre Echtheit ist unzweifelhaft, wenn auch die Künstlernamen, welche der Besitzer ihnen zugelegt hat, in den meisten Fällen nur auf Conjecturen beruhen mögen. Indessen kannte Ramboux die altitalienischen Meister und ihre Werke wie wenig Andere, und so mögen seine aus Aehnlichkeiten der Auffassung und des Machwerks hergeleiteten Vermuthungen immer nicht ganz zu verachten sein. Wie gesagt, es sind meistens Werke der ältesten Periode aus dem dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, auch noch frühere, Byzantiner und Nachahmungen byzantinischer Kunst. Wir wollen nur die bedeutendsten anführen. Da ist zum Beispiel ein auf beiden Seiten

bemaltes Crucifix, welches aus dem Franciscanerkloster von Assisi herstammt und nach einer im Kloster vorgefundenen Notiz von Cimabue für die Altartribune der unteren Kirche des Klosters gemalt wurde, später als Prozessionskreuz diente und endlich durch ein glänzenderes ersetzt, unter den Plunder gerieth und von den Mönchen auf Ramboux's Wunsch ihm geschenkt ward. Dann ein Fragment eines Freskogemäldes von der Decke eben derselben Unterkirche der Franciscaner, von dort abgenommen wegen des Baues einer Orgel und von Ramboux gerettet. Die Gemälde dieser Decke sind von der Hand Giotto's, und das Fragment, ein weiblicher Kopf, ist in jeder Weise bemerkenswerth. Einzelne Theile eines Altarwerkes von Spinello von Arezzo, von welchem sich andere in der Akademie von Siena befinden, erwähnen wir nur unter einer ganzen Reihe von Werken dieser älteren Periode. Aus späterer Zeit sind besonders interessant eine Reihe von kleinen Darstellungen aus dem Leben der heiligen Catharina von Siena, welche aus dem Hospital della Scala zu Siena stammen, wie denn überhaupt eine ganze Reihe von sehr interessanten sienesischen Bildern in der Sammlung sind. Aus noch späterer Zeit findet sich eine Reihe von höchst bemerkenswerthen eigenthümlichen Bildchen, welche von Nonnen des Klosters St. Martha in Siena gemalt sind, etwa um 1520. Es sind ihrer einige zwanzig, Begebenheiten aus den Evangelien, aus Heiligenlegenden und einzelne Heilige darstellend. Ein Hauptwerk in der Sammlung, welches Ramboux erst im vorigen Jahre und zu einem für seine Verhältnisse sehr hohen Preis ankaufte, — er zahlte 600 Thaler dafür, — ist ein Altarbild von Benozzo Gozzoli, eine Madonna in Trono mit St. Johann, St. Julian, St. Gregor und St. Johannes Baptista zu ihren Seiten, weiter zurück St. Franziscus und St. Dominicus. Auch einige altdeutsche, besonders auch altkölnische Bilder sind in Ramboux's Sammlung, sowie einige Kopien von dessen eigener Hand aus den Zeiten, wo er noch nicht so ausschließlich auf die mittelalterliche Kunst gerichtet, als er noch Schüler von David in Paris war. Diese Kopien und Studien, vor allen einige kleine Kopien nach Rubens, sind vortrefflich.

Sehr bemerkenswerth unter Ramboux's Kunstantiquitäten sind eine Reihe von bemalten Holztafeln, welche aus der einstmaligen Finanzkammer der Republik Siena stammen. Es sind die Aktendeckel der halbjährlichen Abrechnung des jedesmaligen Camerlengo der Republik. Theils sind diese Tafeln mit Wappen und Ornamenten bemalt, theils mit dem Bildniß des Camerlengo oder auch mit der Darstellung seines Bureau's mit dem Empfänger und den Zahlenden oder Empfangenden, Eidleistenden und Anderes. Es sind ihrer 31 Stück, datirt von verschiedenen Jahren zwischen 1265 und 1451. Auf einem von 1278 ist das Porträt des Camerlengo und die Notiz, daß Diotisalvi, Pittore, für diese Tafel acht Soldi erhalten habe. Eins von 1296 zeigt ebenfalls ein Bildniß und den Malernamen Guido guiniore.

Von Ramboux's Original-Werken sind auch einige dabei, ziemlich seltsame Arbeiten in einem ganz eigenen hochromantischen Stile. Sie stammen aus der Zeit seines ersten römischen Aufenthaltes in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, als er noch selbständig schuf. Aus etwas späterer Zeit und aus München stammen Porträts, darunter ein Doppelporträt der Brüder Eberhardt. Diese Porträts, ganz in altdeutscher Weise gemalt, sind sehr merkwürdig.

Wenn die Sammlung Ramboux hauptsächlich Interesse für den Kunsthistoriker bietet, so enthält die Sammlung von A. G. Thiermann in Berlin, die sich derselben anschließt, dagegen solche, welche für Jedermann zugänglich und genießbar sind und wie sie ein unbefangener Kunstfreund zu seinem Genusse um sich gesammelt hatte. Es sind in dieser Sammlung, welche 449 Stücke umfaßt, viele gute Kabinetsbilder aus der niederländischen Schule des siebenzehnten Jahrhunderts, darunter mehrere sehr gute Gemälde von Jan Breughel, eine sehr hübsche Landschaft von Lucas van Uden, ein ganz vortreffliches dem Franz Hals zugeschriebenes Porträt und ein ausgezeichnetes Blumenstück von van Huysum. Auch die Italiener der späteren Periode sind vertreten und es finden sich gute Bilder dabei, wenn auch nicht gerade solche ersten Ranges. Sehr bemerkenswerth ist eine größere sehr reiche italienische Landschaft von Joseph Vernet, auch eine alte Kopie nach Raffael ist nicht ohne Werth.

Dann kommt noch die Gemäldesammlung eines in Bonn verstorbenen Generals Tuckerman dazu, 113 Nummern, Altes und Neues, darunter ebenfalls gute niederländische Kabinetstücke.

Die Sammlung des Rentners Wahlen in Köln enthält unter 1948 Nummern Dinge aller Art und Zeit. Wenige Gemälde, einige Bücher, Elfenbein- und Holzschnitzwerke, Metallarbeiten, Waffen, Krüge, Porzellan, Gläser, Möbeln, altes Hausgeräth, Uhren, Dosen ꝛc. ꝛc. Unter den Elfenbeinschnitzwerken, die sehr zahlreich sind, befinden sich einige schöne Stücke.

Auch aus dem Nachlasse von Ramboux sind eine Menge derartiger Dinge da, doch meistens solche, die ein vorwiegend künstlerisches Interesse haben. Römische, griechische und ägyptische Anticaglien, mittelalterliche Schnitzwerke und Metallarbeiten, Fragmente von Glasmalereien, Stickereien und dergleichen. Dazu kommt dann noch die Münz- und Medaillensammlung von Schreiber-Heerdegen in Nürnberg, welche bekanntlich schöne italienische und nürnberger Medaillen enthält und eine zahlreiche Sammlung von Bleiabgüssen von älteren getriebenen und gravirten Goldschmiedearbeiten. Mit Anfang des Mai werden alle diese Sachen ausgestellt werden.

Korrespondenzen.

Dresden, im März. (Schluß.)

Unser Kunstverein, dem in auffallender Weise während des letzten Kriegsjahres ein bedeutender Zuwachs an Mitgliedern geworden ist, mußte in seiner kürzlich abgehaltenen Generalversammlung die Wahl eines Vereinsblattes vertagen, da die Vorlagen sich in jeder Beziehung als unzureichend erwiesen. Für das Jahr 1866 wird als Vereinsblatt eine der herrlichsten Kompositionen Genelli's, „der Raub der Europa" in einem Stiche von J. Burger ausgegeben. Unter den Arbeiten, welche die Ausstellung des Kunstvereins in den letzten Monaten brachte, ist ein Genrebild von Lasch in Düsseldorf und ein fein und schön aufgefaßtes und ebenso durchgeführtes Bild von Bode in Frankfurt a. M. hervorzuheben. Besonders aber zog ein großer farbiger Karton von Schnorr v. Carolsfeld die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich. Der Karton gehört den Entwürfen zu den Fenstermalereien für die St. Paulskirche in London an, welche den Künstler zur Zeit beschäftigen. Das genannte Gotteshaus entbehrte bisher außer seinen plastischen Monumenten, jedes künstlerischen Schmuckes. Unterstützt von kunstsinnigen Privaten, hat das Dekanat der St. Paulskirche unternommen, dieselbe farbig dekoriren und namentlich sieben Fenster mit Malereien schmücken zu lassen. Dem bekannten Architekten Penrose, welcher die erste Anregung zu dem Unternehmen gegeben zu haben scheint, wurde die Anordnung der den ganzen Raum umfassenden dekorativen Arbeiten übertragen. Was die Darstellung aus der Passion und Apostelgeschichte anlangt, welche, auf Glas gemalt, den Hauptschmuck der Fenster bilden sollen, so erhielt Schnorr den Auftrag, die Entwürfe zu liefern. Der ausgestellte Karton gewährt einen näheren Einblick in die Lösung der Aufgabe, nach ihrem architektonischen Theile sowohl, wie bezüglich der damit verbundenen biblischen Darstellungen. Die Ungunst des der Glasmalerei nicht eben entgegenkommenden Renaissancebaues ist von Maler und Architekten glücklich überwunden worden, indem beide Künstler in der Behandlung ihrer Aufgabe den Weg einschlugen, auf welchem die prachtvollen, nach den Entwürfen des Coxcis und Bernhard v. Orley ausgeführten Fenster der Kirche der heil. Gudula in Brüssel hinweisen. Aehnlich wie dort, tritt im Aufbau des dekorativen Theiles schon, an Stelle der gemalten gothischen Pfeiler und Baldachinenarchitektur mit entsprechender Ornamentik, jener reich und horizontal gegliederte Stil, welcher zur Zeit der italienischen Kunstblüthe aus antiken Elementen sich herausgebildet hat. Ebenso trägt der figürliche Theil der Darstellung das Gepräge jener feineren, geläuterten Formenbildung, wie sie die volle Reife des Cinquecento zeigt. Der ausgestellte Karton vergegenwärtigt die untere Partie eines großen, in einem Seitentheile des Querschiffes befindlichen Fensters, das in seinem oberen Theile Pauli Bekehrung enthält. Unterhalb dieser Darstellung befindet sich ein kleineres, dreigetheiltes Bild, welches das gegenwärtig in dem farbigen Karton ausgestellte ist. Der größere mittlere Theil desselben zeigt unter einer Bogenstellung den Besuch des Ananias bei Paulus. Kräftig und wahr im Ausdruck empfunden und ganz seinem biblischen Charakter entsprechend, ist Paulus aufgefaßt, der aus seiner Blindheit bußfertig erwachend, rechts im Bilde, vor dem greisen Ananias sitzt. Links rundet eine lichte Engelsgestalt die trefflich komponirte Gruppe ab. In den beiden Seitentheilen des Bildes sodann sind Männer und Frauen der verfolgten Christengemeinde dargestellt, welche für ihre Dränger beten. Der Künstler hat in diesen edeln charaktervollen Gestalten zugleich Bezug auf die Familie des Stifters des Fensters genommen. Der umrahmende architektonische Theil der Malerei stimmt mit den figürlichen Darstellungen harmonisch zusammen. Alles ist klar, groß und schön angeordnet und das ganze Werk zeugt auf das Erfreulichste von der Jugendkraft, welche sich der nun siebenzigjährige Meister zu wahren verstanden hat.

Ende vorigen Jahres verloren die sächsischen Künstler einen Freund und regen Förderer ihrer Interessen in Geh.-Rath Kohlschütter. Demselben ist hauptsächlich mit die Gründung des Fonds für öffentliche Kunstzwecke, durch welche der Staat die Förderung der Kunst als seine Pflicht anerkannte, zu danken. Gegenwärtig ist die Funktion eines königl. Kommissars beim akademischen Rathe dem Minister Frhrn. v. Friesen übertragen worden, eine Wahl, die der warmen einsichtsvollen Kunstliebe wie der einflußreichen Stellung des Hrn. v. Friesen gegenüber als eine sehr glückliche zu bezeichnen ist.

New-York, Ende März 1867.

K. Amerika ist das Land des Materialismus. Natürlich nicht des wissenschaftlichen, wie ihn die Heiden Vogt und Büchner vertreten (die puritanischen Amerikaner würden vor einer solchen Anschuldigung zurückschaudern), sondern des ganz gewöhnlichen, so zu sagen gemeinen Materialismus — des „Geldmachens" — wie der Yankee sagt. Und vor allen anderen Ländern auf unserem Kontinente ausgezeichnet sind in dieser Hinsicht die Vereinigten Staaten.

Bis hierher wird wohl mancher Deutsche das Gesagte als Axiom unterschreiben. Denn den meisten Insassen des lieben alten Vaterlandes ist, trotz der lebhaften Verbindung zwischen beiden Erdtheilen, dies Land noch eine terra incognita und nun gar unbekannt sind ihnen die hiesigen Kunstbestrebungen. Selbst die hiesigen Deutschen glauben meistens, daß der Amerikaner keinen Funken von Kunstliebe in sich habe, aber freilich glauben sie dies nur, weil sie sich nicht um Kunstangelegenheiten

bekümmern und nun in den Eingeborenen den Abglanz ihrer eigenen Natur zu finden meinen. Daher kommt es wohl auch, daß die vielen hiesigen deutschen Zeitungen mit keiner Sylbe der Kunst erwähnen und alle Ausstellungen einheimischer sowohl als ausländischer Gemälde beharrlich ignoriren, und daher kommt es auch, daß man noch immer jenen Amerikaner, welcher einst in die weiland internationale Galerie kam und ein Bild haben wollte, so und so groß, dies oder das vorstellend und zu den Farben eines mitgebrachten Stückes Teppich passend, als den Typus hiesiger Kunstmäcene ansieht, — eine Ansicht, welche nur die Unkenntniß ihrer Träger dokumentirt. Daß aber diese Ansichten falsch sind, davon kann sich Jeder leicht überzeugen.

New-York hat seine „National Academy of Design“ und seinen Künstlerunterstützungsverein, welche jährliche Ausstellungen der Arbeiten ihrer Mitglieder veranstalten. Philadelphia hat diesen beiden entsprechende Institute. Wir haben in New-York unsere permanenten Ausstellungslokale (Leed's Art Gallery, Derby Gallery etc.), in welcher fast immer Bilder guter fremder und einheimischer Künstler zu sehen sind; wir haben blühende Kunsthandlungen (Goupil & Comp., Schauß etc.); wir haben seit zwei Jahren regelmäßig wiederkehrende Ausstellungen des französischen (pariser) Radirklubs, und unter der Leitung eines europäischen Komités haben wir in der jährlichen Ausstellung im „Studio Building“ schon Bilder von Ary Scheffer, Gallait, Gérome, Leys u. s. w. hier zu sehen bekommen. Das zeugt kaum für eine Stagnation des Kunstverkehrs.

Die Masse der einheimischen (und wir dürfen wohl auch sagen der hier ansässigen fremden) Künstler steht freilich unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit. Historische Kunst, die ja auch drüben immer rarer zu werden scheint, wenn man den Ausstellungsberichten trauen darf, ist hier nicht zu suchen, es sei denn, daß man die Porträtgruppen, die sich in ziemlicher Anzahl finden, wie z. B. Huntington's „der republikanische Hof zur Zeit Washingtons“, Rothermel's „der republikanische Hof zur Zeit Lincoln's“ (welches eben jetzt ausgestellt ist) und die Anzahl von leidlichen, mittelmäßigen und positiv-schlechten Generals- und Soldatenbildern aus dem letzten Kriege als historische Gemälde gelten lassen wolle. Auch das Genre ist schwach vertreten, wenngleich in dieser Richtung ein Bild besonders namhaft zu machen ist, auf welches weiter unten zurückzukommen sein wird, „die alte Kentucky-Heimat“, von Eastman Johnson. Dagegen leisten die Amerikaner Anerkennungswerthes und Vortreffliches im Porträt und in der Landschaft. Das letztere hat wohl kürzlich ein junger amerikanischer Landschafter Alexander Wust bewiesen, indem er von der brüsseler Ausstellung von 1866 die königliche Medaille und von der Ausstellung im Haag die große goldene Medaille mit nach Hause brachte.

Sollte es mir gelungen sein, durch diese einleitenden Bemerkungen bei den Lesern der „Zeitschrift“ ein größeres Interesse für hiesige Kunstzustände erregt zu haben, als sie vielleicht bis jetzt fühlten, so wäre mein Ziel erreicht. Denn es muß von entschiedenem Nutzen sein, die Entwickelung dieser Zustände hier zu verfolgen, unter Bedingungen, welche total verschieden sind von europäischen, fern von den begünstigenden und verzärtelnden Einflüssen der Höfe und abgeschnitten von allen alten Traditionen, welche dort die Kunst einestheils nähren, anderntheils aber vielleicht auch hemmen.

Natürlich ist Ihr Korrespondent kein unbedingter Lobredner hiesiger Zustände, und sollte es ihm vergönnt sein, öfter über dieselben zu berichten,*) so wird dies seiner Zeit klar genug zu Tage treten. Ein — vielleicht der größte — Uebelstand ist der schon erwähnte gänzliche Mangel der historischen Richtung, vor allem aber die unverkennbare Abneigung gegen das Nackte und die Liebe zu äußerem Prunk, worüber das Studium der menschlichen Figur natürlich fast gänzlich vernachlässigt wird.

(Schluß folgt.)

Stuttgart, im April.

Der hiesige Kunstverein, der mit 50 Aktien am Münchener Kunstverein betheiligt ist, hat das Glück gehabt, einige namhafte Gewinne zu erzielen. Besonders ist es ein Gemälde Chr. Morgenstern's (des jüngst in München für die Kunst zu früh gestorbenen genialen Landschaftsmalers), welches von Künstlern und Laien mit Bewunderung betrachtet wird. Das Bild, von ziemlich bescheidener Dimension, hat eine der malerischen Küsten Helgoland's zum Vorwurf. Die mit leuchtenden Wolkenzügen belebte Luft, der Ausblick auf das weite zur Flutzeit dargestellte Meer mit den heranrauschenden zu dem Gestein des Vordergrundes aufspringenden Wogen, und die rothen starren zum Theil von der Brandung glattgespülten Felsblöcke, das Alles verstand der treffliche Künstler so wahr und lebendig darzustellen, daß das an sich einfache und anspruchlose Motiv zu einem der interessantesten und reichsten herausgebildet wurde. — Ein in der permanenten Kunstausstellung gegenwärtig ausgestelltes Gemälde: „Schiller am Hofe zu Weimar“ erfreut sich seines hier sehr beliebten Gegenstands wegen großer Theilnahme. Der Name des Künstlers, Ender, bürgt schon dafür, daß wir es mit einem tüchtigen Werke zu thun haben. Schiller, nicht ohne Pathos und wärmende Begeisterung gedacht, steht mitten im Kreise der bekannten Herren und Damen des Weimarer Musenhofs und liest eines seiner neuesten Gedichte vor. Das ganze Auditorium, in welchem wir auch den Groß-

*) Wir bitten darum. A. d. R.

herzog August und leider etwas zu weit im Hintergrunde auch Göthe erblicken, lauscht voll Andacht und Bewunderung den Worten des Dichterheros, und wir fühlen, wie dieser alle die Versammelten mit sich fortreißt und wie ein stürmisches Bravo den Dichter am Schlusse seines Vortrags belohnen wird. — Die elegante Malerei paßt treffend zu den eleganten Kostümen der Herren und Damen, und die prächtigen seidenen Stoffe sind mit großer Virtuosität gemalt. Zu dem Kopfe der Hauptperson, nämlich Schiller's, scheint der Künstler jedoch kein günstiges Vorbild verwandt zu haben; er hat nicht den Adel, nicht den feinen Schnitt des Gesichts, wie wir z. B. dies Alles in dem sehr ähnlichen Bilde der Frau v. Simanowitz vorfinden. — Zur großen Pariser Weltausstellung und speziell zur Abtheilung der schönen Künste hat auch Würtemberg beziehungsweise Stuttgart sein Kontingent, wenn auch in sehr bescheidener Anzahl, gestellt. Die Maler Bauerle, Bentele, Heck, Fischer, Häberlin, Neher, Rustige und Schütz, sodann der Glasmaler Wilhelm, der Kupferstecher Kräntle und der Xylograph Closs haben dazu beigesteuert. — Daß sich Herr Prof. Lübke dem hiesigen Kunstleben mit wärmstem Eifer und Interesse hingiebt, beweist u. A. die Theilnahme, welche er den Versammlungen der hiesigen Kunstgenossenschaft, in welche er sich sofort als Mitglied einschreiben ließ, zuwendet. Seine beiden in diesem Verein gehaltenen Vorträge über H. Holbein und über die Holzskulpturen des Mittelalters fanden nicht nur die zahlreichste sondern auch die dankbarste Zuhörerschaft. — Dem hier geborenen und gestorbenen Maler Gottlieb Schick, der nächst Carstens einer der Hauptregeneratoren war und wohl zu den hervorragendsten Meistern der neueren Kunstaera gehört, beabsichtigt die hiesige Kunstgenossenschaft eine Ehrenschuld abzutragen, indem sie das Geburtshaus desselben mit einer bronzenen Gedenktafel, welche unter seinem Porträtbilde Geburts- und Sterbejahr angeben soll, schmücken will. Herr Architekt Beisbarth hat bereits einen schönen passenden Entwurf hiezu gefertigt und hoffen die hiesigen Künstler, daß die ganze deutsche Genossenschaft sich mit Beiträgen zu den nicht unerheblichen Kosten betheiligen wird. Schick gehört ja nicht nur Würtemberg, sondern der ganzen deutschen Kunst an. — Noch habe ich die traurige Pflicht zu erfüllen, den Tod eines hiesigen wackern Künstlers, des Malers Alb. Wagner zu berichten. Er war ein vielseitig thätiger Mann und kultivirte Landschaft-, Genre- und Thier-Malerei mit Talent und seltener Routine. Pochte auch vielfach Mangel und Sorge an seine Thür, — er blieb sich und seiner geliebten Kunst getreu, bis der Tod seinem Streben halt gebot. Sanft ruhe seine Asche!

Nekrologe.

Trost, Johann J. Geboren am 16. Mai 1789, gestorben am 8. Februar 1867. Vor wenigen Wochen folgten wir dem Leichenbegängnisse eines Mannes, welcher der älteren und jüngeren Generation von Künstlern und Kunstfreunden in Wien wohl bekannt war, und welchem dieselben gewiß noch lange eine freundliche Erinnerung weihen werden. Wir meinen den Rath, Professor und Bibliothekar an der k. k. Akademie der bildenden Künste, Johann Jakob Trost. Er war geboren zu Aschaffenburg, im Jahre 1789, als der Sohn des Eisenwerkinspektors Anton Trost, und erhielt eine sorgfältige Erziehung. Im Jahre 1808 bezog er die höhere Studienanstalt, welche der berühmte Fürst-Primas Carl von Dalberg zu Aschaffenburg eingerichtet hatte. Er beschäftigte sich vorzugsweise mit Philosophie und fühlte sich frühzeitig zu den Ansichten Friedrich Heinrich Jacobi's hingezogen, in dessen Lehre von dem Inhalte des Glaubens an Gott, Vernunft und Unsterblichkeit er Beruhigung fand. Unter seinen Studiengenossen zeichnete er sich derart aus, daß der Fürst-Primas auf ihn aufmerksam wurde und ihm im J. 1810, wo Trost also erst 20 Jahre zählte, bereits eine Professur der Philosophie anbot, nebst einer reichlichen Unterstützung zu einer zweijährigen Reisetour durch ganz Europa. Trost lehnte aber diesen ehrenvollen Antrag ab, da er bereits eine sichere Stellung in Oesterreich, welches seine zweite Heimat werden sollte, gefunden hatte. Er trat nämlich unter glänzenden Bedingungen als Erzieher in das Haus der Grafen von Kuenburg zu Tobitschau in Mähren, wo er volle 20 Jahre hindurch verblieb. Während dieser Zeit beschäftigte er sich vielfach mit naturwissenschaftlichen Studien. Im Jahre 1831 reiste er nach Paris, wo er elf Monate verweilte, und im folgenden Jahre siedelte er nach Wien über, welches er nur auf kürzere Zeit, zu Ausflügen nach Venedig und München, verließ. Nur 1847 unternahm er noch eine größere Reise nach Rom und Pompeji. Im Jahre 1835 wurde er durch kaiserliche Entschließung zum Professor der allgemeinen Theorie der bildenden Künste ernannt und erhielt zugleich die Funktionen eines Bibliothekars und Kustos der Kupferstichsammlung. Während seines 31jährigen stillen aber rastlosen Wirkens wurde die Bibliothek, welche Anfangs nur 358 Nummern zählte, auf das 25fache, die Kupferstichsammlung, Anfangs nur 5066 Stück, sogar auf mehr als das 60fache durch Kauf und Schenkungen vermehrt. Die Lehrthätigkeit mußte Trost in den letzteren Jahren wegen seiner geschwächten Gesundheit aussetzen; die Stelle eines Bibliothekars bekleidete er jedoch bis zum Jahre 1866, wo er, unter der Bezeigung der allerhöchsten Zufriedenheit mit seiner langen und ersprießlichen Dienstleistung, auf seine eigene Bitte pensionirt wurde. Leider konnte er der Ruhe nicht lange genießen: schon am 8. Februar 1867 riß ihn der Tod von der Seite seiner Gattin, welche durch 32 Jahre seine treue Lebensgefährtin gewesen war. Als bleibende Andenken seines tüchtigen Strebens und Wirkens hinterließ er, außer mehreren kleineren Aufsätzen in wissenschaftlichen Zeitschriften, drei größere Werke, von denen die ersten beiden mehr den Künstler interessiren, das letzte aber auch in weiteren Kreisen Beachtung finden kann. Im Jahre 1859 gab er die Proportionslehre Dürer's, nach ihren wesentlichen Bestimmungen in übersichtlicher Darstellung (mit zwei Tabellen und zwei Tafeln. Wien, Gerold. 19 Seiten 4°) heraus, wodurch er das berühmte Buch des größten deutschen Künstlers, welches schon so unendlich selten geworden war, erneuerte, und

dem allgemeinen praktischen Studium wieder zugänglich machte. Während diese Ausgabe in Oesterreich fast gänzlich unbeachtet blieb, fand sie im Auslande, besonders in Berlin, eine erwähnenswerthe Anerkennung. Im Jahre 1866 erschien das Hauptwerk Trost's, an welchem er seit länger als zwanzig Jahren gearbeitet hatte, nämlich die Proportionslehre, mit einem Kanon der Längen-, Breiten- und Profilmaaße aller Theile des menschlichen Körpers (mit Holzschnitten, 3 Tafeln und 15 Tabellen; Wien. Braumüller. 70 Seiten 4°). Die Maßbestimmungen waren schon im Alterthum Gegenstand eifriger Forschungen gewesen; doch sind fast alle betreffenden Werke verloren gegangen. In neuerer Zeit wandte sich diesem schwierigen Theile des Kunststudiums wieder eine größere Aufmerksamkeit zu, und Röber, Karl Schmidt, Carus, Zeising, Liharzik, u. A. suchten das „morphologische Grundgesetz" aufzufinden. Es ist nun ein besonderer Vorzug der Arbeit Trost's, daß er sich gar nicht mit der Frage beschäftigte, was und wie es sein solle, sondern nur mit dem, was thatsächlich gegeben ist. Er untersuchte die 40 schönsten antiken Statuen, und stellte an denselben die genauesten Messungen an. Dieser Arbeit war größtentheils die Reise gewidmet, welche er im Jahre 1847 nach Rom unternahm. Er betrachtete bei jeder Statue ihre volle Gesammtlänge als Einheit, theilte dieselbe in 6000 Theile und reducirte nun die Maße sämmtlicher Körpertheile auf solche Sechstausendstel (Tabelle 1—12). Auf der 13. Tabelle giebt hierauf der Verfasser die genauen Mittelmaße, wodurch denn aus den besten Kunstwerken der Alten selbst ein Kanon aufgestellt ist, welcher die Grundlage weiterer Forschungen bilden kann.

Unter den hinterlassenen Papieren Trost's befand sich auch ein ganz fertiges Werk, betitelt: „Concordanz, oder Sammlung der vorzüglichsten Stimmen aller Zeiten und Völker über den Glauben an Gott, die Hoffnung auf Unsterblichkeit, und die Liebe," welches die Wittwe gegenwärtig herauszugeben gedenkt.

Wien. Dr. **H. Tauschinski.**

I. M. **Brascassat,** Jacques Raymond, der Thiermaler, dessen kürzlich erfolgten Tod die Chronik schon berichtet hat, nahm vornehmlich während der dreißiger Jahre in der französischen Kunst eine angesehene Stelle ein. Unter den modernen Franzosen war er der Erste, der, nachdem schon die Landschaft durch die realistische Anschauung von einer neuen Seite gefaßt war, nun auch das Thierleben in landschaftlichem Rahmen mit einfacher und natürlicher Empfindung, unabhängig von der überlieferten Weise, wiederzugeben versuchte. Doch gehörte er nicht zu jener Gruppe von jungen Talenten, welche im Zusammenhang mit der romantischen Schule in der Auffassung der landschaftlichen Natur den tieferen Umschwung herbeiführten. Das that im Thierstück erst Troyon, der nach ihm kam und den Vorgänger freilich weit überholt hat. Von der klassischen Schule vielmehr kam Brascassat her; in Hersent's Atelier, der von dieser ausgegangen zu einer freieren Weise strebte, aber doch zeitlebens die alte Kette nachschleppte, hatte er seine Lehrjahre durchgemacht, seine ersten Erfolge dann mit historischen Landschaften errungen. Schon 1825 war ihm, als er noch die Pariser Kunstschule besuchte, auf ein solches Bild der zweite Preis zugefallen; da er sich zugleich bei den Bourbonen in Gunst zu setzen gewußt, machte er dann auf ihre Kosten die italienische Reise. Bald nach 1830 gab er jedoch jene Gattung auf und wandte sich dem Thierleben zu, wie es im Dienste des Menschen in Wald und Feld idyllisch sich anläßt. Von der klassischen Darstellungsweise aber kam er auch nun nicht ganz los. Es blieb ihm die ihr eigene zierliche und glatte Behandlung und jene Zurichtung der Form, welche auf Kosten der Naturwahrheit nach Reinheit und Fülle strebt. Doch sind seine Thiere gut bewegt und in den besseren Bildern von lebendigem Ausdruck. Sein Kolorit spricht die Lokalfarben kräftig und in einem freundlichen Einklang aus, entbehrt aber des tieferen malerischen Reizes, des Tons, der die Stimmung des Licht- und Luftlebens versinnlicht. So kam er in dem Erfassen der Natur über eine zahme Beobachtung, in der Wiedergabe über eine gefällige Wirkung nicht hinaus, auch dann nicht, wenn er die Thiere in ungestümer Bewegung schilderte (z. B. Stierkampf im Museum von Nantes). Doch behandelte er auch einfachere Vorwürfe, Rinder, Ziegen und Schafe auf der Weide, immer in ansprechenden, mit Bäumen und Strauchwerk reich ausgestatteten Landschaften (ein solches Bild im Luxembourg). Denn was ihm an ursprünglicher Naturempfindung fehlte, suchte er durch anmuthige Mannigfaltigkeit zu ersetzen. Schon in den vierziger Jahren wurde er von den jüngeren Talenten, welche die Natur mit eigenthümlichem Sinn und frischer derber Hand malerisch zu packen verstanden, in den Hintergrund gedrängt. Daraus trat er denn auch, wenngleich 1844 in die Akademie berufen, nicht mehr hervor.

Quarnström, Carl Gustav, Bildhauer, Direktor der königl. schwedischen Akademie der Künste zu Stockholm, starb daselbst den 5. März d. J. ohne vorhergehende Krankheit, in Folge einer Störung der Funktionen des Herzens. Quarnström war am 23. März 1810 in Stockholm geboren. Wie es so oft in der Kunstwelt der Fall ist, war er aus dem Schooße der Armuth hervorgegangen; sein Vater war Kammerdiener bei der Prinzessin Sophie Albertina. Als Kellner fing der Mann seine Bahn an, der würdig in die Fußtapfen Sergell's und Fogelberg's treten sollte. In der Schenkstube zeichnete der Junge die Gäste mit Kreide an die Wand, bis sein erster Protektor, ein alter Oberkellner, ihm dazu verhalf, kleine gemalte Skizzen u. dergl. an die Gäste zu verkaufen. Endlich bekam er einen Platz als Zögling in der königl. Kunstakademie, wo er öfters mit Preisen belohnt, als angehender Maler die Aufmersamkeit auf sich zog. Gleichwohl behielt er seine Stellung als Kellner bei, um sich seinen Lebensunterhalt zu erwerben, bis im Anfange der zwanziger Jahre die Prinzessin Josephine von Leuchtenberg als Verlobte des damaligen Kronprinzen Oscar nach Schweden kam. Ein Porträt der schönen Fürstenbraut, welches der 14jährige Quarnström glücklich in schwarzer Kreide ausgeführt, war der Anfang seiner Künstlerlaufbahn. Der große Absatz, welchen das Blatt fand, setzte ihn in Stand, als wirklicher Zögling der Akademie sich ausschließlich der Malerei zu widmen.

Sein Lehrer Hasselgren war ein guter Zeichner, aber ein sehr mittelmäßiger Kolorist, und es dauerte nicht lange, bis Quarnström mit richtigem Griff zur Skulptur als seinem eigentlichen Beruf überging. Er arbeitete nun in Byström's Atelier, als dessen Schüler er gleichwohl nicht angesehen werden kann, denn seine klassische Geistesart

war auf ganz andere Ideale gerichtet, als diejenigen seines Lehrers; er fühlte sich weit mehr zu Fogelberg und Sergell hingezogen. Bald griff er denn auch nach den antiken Vorbildern. Während er sich durch ernste literarische Studien in den Geist des Alterthums hineinarbeitete und seine allgemeine Bildung zu erweitern bemüht war, läuterte sich sein Geschmack mehr und mehr. Sein sehnlicher Wunsch, in Rom seine Studien zu vollenden, ging 1836 in Erfüllung. Mit der königl. Medaille wurde ihm ein Reisestipendium zu Theil. In Rom machte er Thorwaldsen's Bekanntschaft und arbeitete hier sechs Jahre unter dem segensreichen Einflusse der antiken Kunst.

Nach der Heimat zurückgekehrt, wurde er Mitglied der Akademie und außerordentlicher Professor. Das Jahr 1852 brachte ihm die Ernennung zum ordentlichen Professor und im folgenden Jahre ward er Direktor der Akademie. Er unternahm mehrere Reisen und hielt sich unter anderen von 1850—1852 in Paris, und von 1854—1856 in Rom auf.

Seine Wirksamkeit ist, obwohl sein feiner Schönheitssinn, sein Fleiß, der sich nie genug that, ihn vom Vielschaffen abhielt, bedeutend gewesen. In drei monumentalen Werken von edler Schönheit hat er seinen Namen mit den drei Heroen seines Volkes auf nationalhistorischem, wissenschaftlichem und dichterischem Boden vereinigt: die Statue des schwedischen Freiheitshelden Engelbrecht in Oerebro (1865), Berzelius in Stockholm (1858) und Tegnér's in Lund (1854) gingen aus seiner Werkstatt hervor. Die Porträtbüste Gustav Wasa's, (für Westerus), Linné's Medaillon (für seinen Geburtsort Raschult) und eine herrliche Büste Frederika Bremer's (noch in Gyps) wiederholen diesen Dreiklang nochmals.

Seine Kompositionen sind besonders zweierlei Art: entweder der nordischen Mythologie oder den romantischen Gebieten des Lebens entlehnt. Zu der ersteren Art zählen sein Uller, die Nacht, auf Hrymfaxe reitend, Idun und sein vorzügliches Werk: Höder von Loke unterstützt in dem Augenblicke, wo er Balder schießt (1866); zu der zweiten Art sein „Ruhe in der Wüste", „die Märtyrer im Cirkus" (1866), neapolitanischer Fischer im Nationalmuseum zu Stockholm u. m.

Alle seine Arbeiten zeichnen sich durch Klarheit über das Wesen der Aufgabe, harmonischen Fluß der Linien und eine tiefeingehende Charakteristik aus. Seine heiße Liebe zur Kunst und die begeisterte Hingabe an seine Arbeit gab seinem Wesen eine gehaltene Ruhe, eine milde Freundlichkeit, die der Ausdruck ächten Seelenadels war.

Als Menschen kann ihm nicht genug des Guten nachgesagt werden; seine Mitlehrer und Schüler vermissen tief den ernsten, warmen Freund und Lehrer, und das Land trauert nicht nur um einen seiner größten Künstler, sondern auch um einen seiner edelsten Männer. **L. D.**

Kaspar Kaltenmoser. Ueber diesen trefflichen Genremaler, dessen Tod wir kürzlich gemeldet, bringt ein Nekrolog in der A. A. Z. folgende nähere Notizen: Kaltenmoser, der 1806 zu Horb am Neckar in Würtemberg geboren war, widmete sich anfangs der Lithographie und arbeitete von 1826—29 in der lithographischen Anstalt zu Schweinfurt. Sein Streben nach höherer Kunstbildung führte ihn dann aber auf die Münchener Akademie, die er mit dem Vorsatze verließ, ausschließlich dem Genrefach obzuliegen. Auf wiederholten Reisen ins bayerische Hochland und nach Südtirol, sowie in die Schweiz, nach Istrien und in seine Heimat sammelte er den Stoff zu seinen Bildern, deren Gegenstände dem Volksleben zumal der ländlichen Bevölkerungskreise jener Gegenden in seinen edleren gemüthlichen Beziehungen entlehnt sind. Kaltenmoser hatte einen feinen Blick für charakteristische Darstellung, aber er faßte Vorgänge und Personen gewöhnlich mehr oder weniger verschönert auf, was ihn übrigens nicht hinderte, bisweilen in einem Anflug von naturalistischer Laune Motive anzubringen, die vielleicht jovial sein sollten, aber mit seinem veredelnden Schönheitssinn in Widerspruch traten. Der mit zahnlosem Mund widerwärtig zum Fenster hereinlachende Bauernbursch in der „verschmähten Liebesgabe" ist ein solches Motiv. Bei aller Sorgfalt und Ausglättung der Technik, welche bisweilen geradezu an die alten holländischen Meister erinnert, fehlte es Kaltenmoser, abgesehen von dem Mangel wirklicher Naivetät, namentlich an der harmonischen Gesammtstimmung, wie sie die Bilder jener Alten so bewunderungswürdig macht. Er neigte vielmehr zur plastisch contourirten, etwas scharfen Zeichnung hin und zog die glänzenden, vollwirkenden Farben der Behandlung im Helldunkel vor.

Der Münchener Kunstverein kaufte 1831 eines seiner ersten Bilder für die Verloosung des folgenden Jahres, das „Bauernhaus an der Landstraße." Von seinen weiteren Gemälden erwähnen wir: „Zillerthaler Bauern" (1833); „Bayerischer Gebirgsjäger, der seiner Frau die eben erlebten Jagdabenteuer erzählt" (1834); „Heimkehr von der Wallfahrt" (1839); „Wirthsstube in Tirol mit zechenden Bauern" (1844, im Besitz des Frhrn. v. Ow, ein sehr gelungenes Bild); als das Hauptwerk des Meisters und zugleich wohl sein größtes Bild (3′ h. und 4′ br.) darf die „Verlobung eines Brautpaares in einem schwäbischen Bauernhause" (1843, im Besitz des Fürsten Thurn und Taxis zu Regensburg) bezeichnet werden. Dasselbe befand sich, zugleich mit der anmuthigen, minutiös ausgeführten „Appenzeller Stickerin" auf der großen Münchener Ausstellung von 1858 und zeigt die besten künstlerischen Kräfte Kaltenmoser's in glücklicher Vereinigung. In die späteren Lebensjahre des Meisters fallen: „Istrische Familie" (1850); „Häusliche Scene" (1854); „Fruchthändlerin aus Servola bei Triest" (1855); „Familienscene aus Schwaben" (1861); „Scene in einem schwäbischen Wirthshause" (1864) und endlich das letzte Bild: „Familienscene aus Schwaben" (1866). Kaltenmoser nahm in den Münchener Künstlerkreisen der älteren Generation eine geachtete Stellung ein; die Kunstgeschichte bewahrt ihm ein ehrendes Angedenken.

Hittorf, Jakob Ignaz, Architekt, geboren am 20. August 1792 in Köln, gestorben in Paris am 25. März, galt in Frankreich als einer der ersten Meister seines Faches, dessen Name mit zahlreichen hervorragenden Bauwerken des modernen Paris auf's Engste verknüpft ist. Der Sohn eines kölnischen Handwerkers, begann er mit nur geringen wissenschaftlichen Kenntnissen ausgerüstet, seine Laufbahn, indem er bei einem Steinmetz und Maurermeister in die Lehre trat. Die erste Pflege seines frühzeitig sich kundgebenden Talentes verdankte er dem Professor Wallraf, Lehrer der schönen Wissenschaften an der damaligen Secundärschule seiner Vaterstadt. In seinem achtzehnten Jahre (1810) zog er nach Paris, um dort seine weitere Ausbildung zu suchen. Hier trat er unter die Leitung der berühmten Architekten des ersten Kaiserreichs, Bellanger und C. Percier, gleichzeitig be-

müht, die Lücken seiner Bildung durch eifriges Studium, welches sich auch auf die alten Sprachen erstreckte, auszufüllen. Auf der Pariser Kunstschule durch verschiedene Preisertheilungen ausgezeichnet und schon zu wichtigeren öffentlichen Arbeiten, wie der Restauration der Königsgräber von St. Denis und der Grabeshalle Napoleon's I. herangezogen, trat er nach dem Sturze des Kaiserreichs in den Staatsdienst. Seine stattliche Figur, sein angenehmes und einnehmendes Aeußere unterstützten wirksam seine ersten Schritte zu einer höheren Lebensstellung, die er sich in der Nähe des Hofes zu schaffen suchte. Mit dem Architekten Lecointe theilte er nach dem Tode Bellanger's das Amt eines officiellen Decorateurs bei Hoffestlichkeiten und öffentlichen Ceremonien, dessen er sich namentlich bei Gelegenheit der Taufe des Herzogs von Bordeaux und der Krönung Karl's X. in Rheims durch Entwickelung glänzender Pracht im Sinne des französischen Geschmackes vollkommen würdig zeigte. Mit Orden und Ehren bedeckt, fehlte es dem Architecte du roi, welchen Titel er schon unter Ludwig XVIII. erhielt, nicht an Gelegenheit, sein Talent an monumentalen Prachtbauten zu bewähren. Größeres Verdienst fast erwarb er sich durch seine wissenschaftlichen Arbeiten, die Früchte längerer Studienreisen, welche ihn zunächst nach England und Deutschland, dann nach Italien und Sicilien führten. In Gemeinschaft mit dem deutschen Architekten Zahn gab er ein bedeutendes Werk über die alte und moderne Architektur Siciliens heraus und trat dann als einer der energischesten Vertheidiger der Polychromie in seiner Schrift „L'architecture polychrome" auf.

Nach seiner Rückkehr aus Italien entwarf Hittorf in Gemeinschaft mit dem Architekten Lepère, dessen Tochter er später als Gattin heimführte, die Pläne zu der Kirche St. Vincent de Paul, die er in den folgenden Jahren ausführte. Nach dem Muster der altchristlichen Säulenbasilika angelegt, zählt diese Kirche zu den wenigen durch edle, fast pretiöse Einfachheit ausgezeichneten Bauten des modernen Frankreich. Die Hinneigung des Meisters zur Antike giebt sich hier namentlich in der Behandlung der Details zu erkennen. Die malerische Ausschmückung des Innern ist bekanntlich das Werk des reichbegabten Hippolyte Flandrin, dessen Zusammenwirken mit dem Architekten zu einer höchst glücklichen Lösung der gemeinsamen Aufgabe führte.

Das Julikönigthum bestätigte Hittorf in seinen Aemtern und Würden und auch die späteren politischen Schicksale Frankreichs änderten an denselben nichts. Neben zahlreichen öffentlichen Bauten beschäftigten den Meister eine große Menge von privaten Aufträgen nicht nur für Paris, sondern auch für die Provinzen und das Ausland. Zu seinen großartigsten Schöpfungen zählen noch die Anlage der Place de la Concorde und der Place de l'Étoile, der Bau des Cirque Napoléon und des Nordbahnhofes in Paris. In Bezug auf Technik zeigte er sich als eine der ersten Kapazitäten seines Faches bei der Errichtung der Kuppel des Panorama's, bei welcher er zuerst das Eisen in ausgedehnter Weise verwandte und eine überaus sinnreiche Konstruction zur Ausführung brachte.

Ein entschiedener Gegner der Gothik in ihrer Anwendung auf moderne Bauten, stand er zu seinem Landsmann und Schulgenossen Gau, der es ebenfalls in Paris zu großem Ansehen gebracht, in diametralem Gegensatze. Dies hinderte ihn jedoch nicht, bei dem Tode Gau's demselben zu Ehren eine Leichenrede zu halten, die die Verdienste desselben in einer Weise würdigte, daß der Redner mehr ein Freund als ein Gegner des Verstorbenen zu sein schien. Ueberhaupt war Hittorf als Mensch eine ebenso achtunggebietende Erscheinung wie als Künstler. Er besaß eine männlich edle Sinnesart und man darf es ihm, unter den Verhältnissen, unter denen er lebte und groß geworden war, wohl als ein besonderes Verdienst anrechnen, daß er bis an seinen Tod seinem Vaterlande und seiner Vaterstadt, sowie deutscher Sitte und Sprache eine treue Anhänglichkeit bewahrte.

Personal-Nachrichten.

Octavius Oakley, Genre- und Landschaftsmaler, starb am 1. März 67 Jahre alt in Bayswater.

Am 13. April starb in Warschau der in Polen allgemein bekannte Porträtmaler Xaver Komierski, ehemals Direktor an der warschauer Kunstschule und Mitglied der petersburger Kunstakademie.

Adrian Kunkler, Landschafts- und Genremaler, ist in Genf 40 Jahre alt gestorben.

Bildhauer Kaupert aus Kassel, ein Schüler Henschel's wurde an Stelle des freiwillig ausgeschiedenen Professors Zwerger zum Lehrer der Bildhauerkunst am Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. ernannt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Der Maler Eugen Blaas in Venedig**, ältester Sohn des Professors Karl Blaas in Wien, hat soeben im Atelier des Letzteren ein Bild ausgestellt, welches in den Kreisen der Wiener Künstler und Kunstfreunde ein ungewöhnliches Aufsehen macht. Das etwa $3\frac{1}{2}$ Fuß lange und $2\frac{1}{4}$ Fuß hohe Gemälde behandelt eine Scene aus der Einleitung zum Decamerone des Bocaccio, wo junge florentinische Edelleute in S. Maria Novella zu Florenz mit einer Gesellschaft schöner Mädchen zusammentreffen und einen Ausflug nach Fiesole verabreden. Die anmuthige Scene ist mit so viel echter Lebensfreudigkeit, so feinem Schönheitssinn und solcher Delikatesse der Zeichnung und Farbe dargestellt, daß wir nicht anstehen, dem jungen Meister — Eugen Blaas zählt erst 23 Jahre — eine bedeutende Zukunft zu verheißen, wenn er auf diesem Wege fortschreitet. Wir hoffen, das Bild wird nächstens zur öffentlichen Ausstellung kommen, obwohl es gleich nach seiner Ankunft in Wien von einem dortigen Privatmann angekauft worden ist.

* **Im österreichischen Museum** sind gegenwärtig drei Oelgemälde ausgestellt, welche das allgemeine Interesse in Anspruch nehmen. Zunächst eine ideale Landschaft von dem verstorbenen Marko (Susanna im Bade als Staffage), Eigenthum des Baron Metzburg, ein Bild, welches an Reichthum der Komposition und feinem Reiz der Farbe zu den besten Werken dieses viel zu wenig bekannten und geschätzten Meisters gerechnet werden muß. Ferner eine „Santa conversazione" (Maria mit dem Kinde, S. Marcus und S. Katharina), ausgeführt mit Unterstützung des k. k. Staatsministeriums von Fr. Staudinger, eine sehr gediegene Leistung dieses begabten Künstlers, der sich mit bestem Erfolg dem Studium der alten venetianischen Meister hingegeben hat. Endlich eine „Iphigenia auf Tauris" von dem tüchtig strebenden Karl Schönbrunner, dessen früher ausgestellte Bilder jedoch von den Härten der Zeichnung und einer gewissen kreidigen Farbe, wie sie dieses Werk zeigt, frei geblieben waren. Wir hoffen, daß es dem Künstler gelingen wird, sich dieser Fehler in der Folge glücklich wieder zu entäußern.

Eine Ausstellung alter Gemälde vorzugsweise der holländischen Schule findet gegenwärtig in Amsterdam auf Veranlassung der Gesellschaft „Arti et amicitiae" statt, deren Wittwen- und Waisenkasse der Ertrag zufließen soll. Der Magistrat hat zu diesem Zwecke die disponibeln Räumlichkeiten des Stadthauses zur Verfügung gestellt und die vorzüglichsten Sammlungen des Landes haben zu der Ausstellung beigesteuert.

* **Wiener Museen.** Nachdem die Konkurrenzprojekte für den Bau der beiden neuen Wiener Museen Anfang d. M. eingeliefert worden, hat das Ministerium deren sofortige Ausstellung angeordnet. Während das Publikum und die Presse somit Gelegenheit haben, sich über die Pläne auszusprechen, soll dann auch in allernächster Zeit schon die Beurtheilungskommission zusammentreten, damit noch in diesem Jahre mit dem Bau selbst begonnen werden kann. Für diesen ist eine Summe von 10 Millionen Gulden ausgesetzt.

Kunstliteratur.

A. W. **Die erste Nummer des Fine Arts Quarterly Review** für 1867 enthält neben einer eingehenden Besprechung des Buches von Crowe und Cavalcaselle, von Ruland, die Fortsetzungen mehrerer Aufsätze, die schon in den früheren Nummern begonnen hatten, eine höchst anerkennende Kritik von Justi's Buch über Winckelmann u. s. w. Interessante Kunstbeilagen sind ein paar Radirungen von Mr. Seymour Haden und das Facsimile einer in Venedig bewahrten Rothstift-Zeichnung von Leonardo da Vinci, dem ersten Entwurf zum Abendmahl. Der wichtigste Beitrag des stattlichen Bandes ist aber ein Aufsatz von George Scharf über das Westminster-Porträt von Richard II. Dieses Gemälde, ein lebensgroßes Bildniß, welches sonst im sogenannten Jerusalem-Zimmer der Deanery von Westminster hängt, war sowohl auf der Ausstellung von Manchester als auf der historischen Porträtausstellung des letzten Sommers gewesen und hatte sehr verschiedene Beurtheilung gefunden. Waagen, der es in Manchester sah, wollte es nur für eine Kopie aus dem 16. Jahrhundert nach einem älteren Vorbilde gelten lassen. Bei der National-Porträt-Ausstellung aber lauteten die Urtheile der meisten Kenner dahin, daß es nur im höchsten Maße übermalt, doch älteren, vielleicht gleichzeitigen Ursprunges sei. Dies vermochte, namentlich auf Veranlassung von M. G. Richmond, Mitglied der Kunstakademie, den Dekan von Westminster dazu, das Gemälde reinigen zu lassen, was mit höchster Sorgfalt und größtem Geschick von Mr. Henry Merrite, unter Aufsicht des Herrn Richmond geschah. Das Resultat war ein glänzendes. An Stelle des breiten schwerfälligen Gesichtes mit starken Brauen und tiefen Schatten trat ein zartes, bleiches Antlitz in sorgsam modellirten Formen, grauen Augen, die von den gesenkten Lidern halb verdeckt werden, hellen, blonden Augenbrauen und goldbraunem Haar; die in der Uebermalung roh lächelnd aufgezogenen Mundwinkel sind jetzt hart herabgezogen, wie durch sorgenvolles Nachdenken. Sanftbraune, feine Schatten im Fleisch erinnern an frühe sienesische und umbrische Bilder. Die Züge des Königs zeigen jetzt vollkommene Aehnlichkeit mit seinem Grabdenkmal in Westminster und mit seinem Profilbilde, das auf dem berühmten „Diptychon Richards II.“ im Schloß Wilton vorkommt. So wurde ein Werk wiederentdeckt, das gemeinschaftlich mit jenem Kleinod in Wilton an der Spitze alles dessen, was die Malerei in England hervorgebracht hat, steht. Die Uebermalung, welche es bis jetzt entstellt, ist, wie der Verfasser darthut, im Jahre 1732 von einem gewissen Broom geschehen. Der gelehrte und ausführliche Aufsatz ist durch unsere Illustrationen, meist nach Zeichnungen von Mr. Scharf, von Theilen des reich gemusterten Gewandes sowie von dem Kopf des Königs vor und nach der Reinigung begleitet.

Kunsthandel.

Rudolph Weigel's Kunstlager-Katalog. Die kürzlich erschienene 35. Lieferung dieses Katalogs brachte in einem Vorworte des Herausgebers die Nachricht von dem Aufhören dieser nun bis zum Schlusse des 5. Bandes gediehenen Publikation, an deren Erscheinen sich seit beinahe 30 Jahren Bibliophilen, Kunstfreunde und Sammler gewöhnt hatten. Die trüben politischen Verhältnisse, die im Vorjahre über Deutschland hereinbrachen, werden als Ausschlag-gebender Grund angeführt, den Kunstlagerkatalog nicht weiter erscheinen zu lassen. „Ist selbst in ruhigen Zeiten — heißt es in der erwähnten Vorrede — die Pflege der Kunst und ihrer Wissenschaft eine mühsame und sorgenvolle, so wird sie es noch mehr oder erstirbt völlig im Drange der Waffen.“ Wenn wir nun auch eine so trübe Auffassung der Zeitumstände nicht theilen, so können wir nichts destoweniger uns einige der veranlassenden Ursachen vorstellen, die Herrn Weigel bewogen haben mochten, den Kunstlager-Katalog abzuschließen. Als im Jahre 1838 die erste Lieferung desselben erschien, lagen die Verhältnisse des Kunst- und Antiquarbuchhandels wesentlich anders. Noch war nicht jenes fieberhafte Hinaufschrauben der Preise der alten Bücher und Kunstsachen eingetreten, wie es in den letzteren Jahren beliebt worden ist. Damit hing zusammen, daß jedes erscheinende Heft eine Menge der seltensten und interessantesten Dinge bieten konnte, oft zu Preisen, bei deren Anblick heutzutage den passionirten Sammler eine Art wehmüthiger Sehnsucht nach jener längst entschwundenen Zeit beschleicht. Mit dem verminderten Zuflusse des Materiales mußte auch ein Theil der Bedeutung des Kataloges schwinden, die doch zum größten Theil in jenen oft so überaus werthvollen Notizen über Bücher, Stiche &c., bestand, die neben den ein angenehmes Orientierungsmittel gewährenden Preisangaben auch für den Nichtkäufer des betreffenden Objektes Werth hatten. Dies stellte den Weigel'schen Kunstkatalog weit über alle andern derartigen Unternehmungen, und machte ihn zu einem beinahe unentbehrlichen Handbuche jeder Bibliothek und jedes Fachinteressenten. Wie höchst werthvolle und dankenswerthe Beigaben sind nicht das Verzeichniß von Künstlerporträts im 4., und die Uebersicht der Kunstliteratur im 3. Bande, und kaum wird man, — was jetzt durch das der Schlußlieferung beigegebene Generalregister noch wesentlich erleichtert wird — über irgend ein Holzschnitt- oder Kupferwerk vergebens einen Aufschluß über Ausgabe, Preis &c. darin suchen. Zum Schlusse verspricht der Herausgeber noch eine Arbeit zu liefern, durch die er sich den Dank aller, die sich mit der Kunstwissenschaft beschäftigen, in hohem Grade erwerben würde, nämlich ein Verzeichniß der gesammten Literatur der zeichnenden Künste. Wohl nicht sobald jemand Anderer als Weigel ist im Stande, dies mit Vollständigkeit zu thun, da Niemandem das Material dazu in solcher Fülle zu Gebote steht. Indem wir also dieses neue Werk recht bald begrüßen zu können hoffen, rufen wir dem Kunstlagerkatalog, wie es sich gegen einen alten guten Freund ziemt, ein herzliches Lebewohl nach.

F. L—n.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

* **Stegmann's Atelier für Architektur und Kunstgewerbe** in Weimar, mit welchem bekanntlich auch eine permanente Ausstellung verbunden ist, beginnt soeben mit der Vervielfältigung von älteren kunstgewerblichen Gegenständen, welche jener Ausstellung anvertraut werden. Das Einzelblatt kostet aufgezogen 10 Sgr.: 12 Blätter zusammen 3 Rthlr. 10 Sgr.; unaufgezogen das Einzelblatt $8\frac{1}{2}$ Sgr., und 12 Blatt zusammen 3 Rthlr. Verpackung wird nicht gerechnet. Auf den Photographien ist ein Decimetermaßstab angegeben. Wir empfehlen das Unternehmen der Aufmerksamkeit unserer kunstgewerblichen Kreise.

+ **Der zur Gründung eines deutschen Kunst- und Gewerbemuseums** in Berlin am 18. December v. J. (s. Kunstchronik Nr. 4, S. 37) zusammengetretene Verein hielt am 26. März die erste Generalversammlung. Der damals niedergesetzte Ausschuß legte seinen aus dreimonatlicher Berathung hervorgegangenen Entwurf der Satzungen und des Planes für das Museum und die Unterrichtsanstalt zur Be-

schlußfassung vor. Die Tendenz der Vorlage leuchtete schon aus der Aufschrift der den Vereinsmitgliedern überreichten Broschüre hervor. Aus dem „Kunst- und Gewerbe-Museum" ist ein „Gewerbe-Museum" geworden, und wie im Namen ist auch in dem Plane das Kunstelement nach Kräften zurückgedrängt.*) Die nur das Geschäftliche und die Verwaltungsangelegenheiten ordnenden Satzungen wurden trotz einiger lebhaft diskutirter Bedenken en bloc angenommen; eben so leider auf den Antrag des Vorsitzenden, Herrn Stadtrath von Hennig, auch die Pläne für die Sammlungen und die Unterrichtsanstalt, obwohl sich gegen ersteren vornehmlich sehr wohl begründete Einsprache erhob, und obwohl selbst der Referent des Ausschusses, Herr Prof. M. Gropius, beide Theile der Vorlage ausdrücklich nur als vorläufige bezeichnet hatte. Es wurde dann noch in derselben Sitzung der statutenmäßige Fünfzehnervorstand mittelst Stimmzettel gewählt. Die von einigen Mitgliedern des Ausschusses durch ein gedrucktes Verzeichniß vorgeschlagenen Herren gingen aus der Wahlurne als Vorstandsmitglieder hervor. Dieser erste Vorstand besteht ausnahmsweise nur für ein halbes Jahr, und ihm liegen alle vorbereitenden und einleitenden Schritte ob. — Mögen seine Arbeiten zum Segen des Institutes und des deutschen Gewerbfleißes gedeihen!

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Florentiner Domfaçade.** Die Jury, welche vorigen Monat zur Begutachtung der eingelaufenen Konkurrenzentwürfe zum Ausbau der Domfaçade in Florenz versammelt war, hat wiederum das Projekt von de Fabris in Florenz (vergl. Zeitschrift. 1866. S. 69 ff.) zur Ausführung vorgeschlagen, nachdem der Urheber daran einige von der früheren Jury gewünschte Anordnungen vorgenommen hatte. Wir wollen hoffen, daß damit diese Angelegenheit endlich erledigt ist.

* **Das Andenken des Altmeisters Cornelius** wurde im Laufe des verflossenen Monats in zahlreichen Städten Deutschlands und des Auslandes in ernster Feier geehrt. Die Wiener Künstlergenossenschaft ging am 13. März mit einer Gedenkfeier voran, bei welcher ihr Vorstand Prof. E. Engerth und Dr. v. Lützow dem Verewigten und seiner Bedeutung für die deutsche Kunst warme schmerzerfüllte Worte widmeten. In der folgenden Woche veranstalteten die Kunstgenossen Dresdens eine ähnliche Feier, bei welcher Prof. H. Hettner die Festrede hielt; ebenso Leipzig, wo Dr. M. Jordan als Sprecher auftrat, und Stuttgart, wo bei der von der kgl. Kunstschule veranstalteten Feier Prof. Lübke die Größe des Dahingeschiedenen in ausführlichem Vortrage schilderte. München sah eine doppelte Feier: einmal veranstaltete die dortige Künstlerschaft in der Ludwigskirche einen Trauergottesdienst für den Verewigten, bei welchem das Requiem von Mozart vorgetragen wurde, und außerdem hielt Prof. Carriere in Liebig's Hörsaal eine Denkrede. Auch in Düsseldorf wurde das Andenken des Meisters gefeiert. In Rom endlich vereinigten sich die deutschen Künstler, König Ludwig I. an der Spitze, in unserer Nationalkirche S. Maria dell' Anima zu ergreifender Todtenfeier. Ebenfalls Berlin soll sich mit dem Plan einer allgemeinen deutschen Gedenkfeier für den Meister tragen, über deren Veranstaltung jedoch bisher nichts Näheres verlautet.

Cornelius' Bildniß und Todtenmaske. Von demselben trefflichen Künstler, welchem wir die Zeichnung des todten Corneliuskopfes in der letzten Nummer der Zeitschrift für bildende Kunst verdanken, ist der Kopf des Meisters, dessen letzter Schüler er war, lebensgroß in Halbprofil auf dem Todtenbette gezeichnet, wobei die mächtigen Formen des Schädels fast noch wirksamer hervortreten. Diese Zeichnung ersetzt einigermaßen den Mangel einer Todtenmaske, da eine solche auf Wunsch der Wittwe in Uebereinstimmung mit dem Verstorbenen nicht abgenommen worden ist. Von der obenerwähnten Zeichnung hat der Künstler auf meine Veranlassung photographische Kopien in halber Lebensgröße anfertigen lassen, welche zum Preise von 2½ Thaler durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen sind. Dies zur Nachricht auf die mehrseitig an mich gerichteten Anfragen wegen der Todtenmaske und des letzten gelungenen Bildnisses, welches die Züge des großen Todten in voller Wahrheit wiedergiebt.

E. A. Seemann.

*) Damit scheint uns der Hauptgedanke, welcher den modernen Kunstindustriemuseen von London und Wien zu Grunde liegt, in Berlin bereits aufgegeben zu sein. Denn jenen Anstalten kommt es eben vor Allem auf die Vereinigung der Kunst mit dem Gewerbe an und dies ist es auch, was die Zeit in erster Linie fordert. **A. v. Z.**

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Kommission. Januar — Februar.
Die Pergamentzeichnungen der alten Bauhütte zu Wien. Von Fr. Schmidt. — Maria-Saal in Kärnthen. Von H. Petschnig. (Mit 1 Tafel und 21 Holzschn.) — Beiträge zur Alterthumskunde der serb. Donau. Von F. Kanitz. (Mit Abb.) — Die Kirche zu Schwallenbach in Niederösterreich. (Mit 5 Holzschn.) — Neusohler Taufbecken. — Ein elfenbeinernes Spiegelgehäuse zu Rein in Steiermark. — Das Königliche Jagdschloss Stern. Von J. E. Wocel. — Ueber die Aufrichtung der Dolmen. (Mit Abb.) —

Chronique des Arts. Nr. 176. 177. 178. 179.
Ventes. — Les sépultures des Plantagenets. — Exposition universelle. — Vente H. Bellangé. — Le Saint Jean de Raphael, nouvellement placé au Louvre. — Deux chefs d'oeuvre de Gouthière. — Les Gouffier et le nouveau Raphael au Louvre. — Les musées de Florence. — Exposition des oeuvres d'Ingres. – Nécrologie (Appert; Hittorf; Boulanger) — Nouvelles etc.

Christliches Kunstblatt. 1867. Nr. 4.
Deutsche Kunst auf den Balearen. — Die altchristlichen Gräber. Mit Abb. (Schluß). — Die Berliner Kunstausstellung von 1866. (Schluß).

Gewerbehalle. 1867. Nr. 2.
Zur künstlerischen Farbenlehre. Von W. Lübke (Schluß). — Ornamente und Motive. — Pianino von A. Töpfer. — Tisch mit eingelegter Platte von M. Br. Schmidt. — Kleiderschrank von Ant. Pössenbacher. — Eckthürmchen und Erker von Baurath Laur. — Plafond von Architekt Benard. — Goldwaaren von Bildhauer Möst und Salvatori. — Kirchenthürbänder von Architekt Ferstel. — Helenenstein. — Künstlicher Meerschaum und künstliches Horn aus Kartoffeln, Rüben, Holz. — Holzguß. — Eisenmennig, ein Farbstoff für Holz und Metall. —

Unsere Zeit. 1867. Heft VII.
Revue der bildenden Künste.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 19.
Die Epochen der Seidenindustrie. — Imitationen von Druckwerken des XVI. Jahrhunderts. — Die Ausstellungen von Zeichnungen und Modellirarbeiten der gewerblichen Zeichnenschulen.

Gazette des Beaux-arts. April.
Pierre Paul Rubens. Par Arm. Baschet. 2. Article. (Mit Abb.) — Géricault. Par Charles Clément. 2. article. (Mit Abb.). — Latour. Par Edm. et Jules de Goncourt. — Paris-Guide. Les oeuvres de Delacroix au Luxembourg etc. Par P. de St. Victor. (Mit Abb.). — Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre de Francisco Goya. Par P. Lefort. 2. article. (Mit Abb.) — Les salons de T. Thoré. — La bibliothèque de l'École des Beaux-arts. Par Léon Lagrange. —

Journal des Beaux-arts. Nr. 5. 6.
Biographie nationale. — Les graveurs Belges, Eauxfortes. François Durlet. — Cornelius. — Nécrologie (Brascassat). — Vente Soult. —

The Art-Journal. April.
The gathering of the nations. By Edw. Arnold. — Sculptor's quarries No. 3. Carrara Marbles. By Ansted. — Memorials of Flaxman. Part I. By G. F. Teniswood. (Mit Abb.) Photographs of national portraits. — Obituary (Ingres). — A memory of Samuel Rogers. By S. C. Hall. — The Blacas collection. — The royal armory of England. By Charles Boutell. —
Beigegeben: zwei Stahlstiche nach T. Webster und G. Smith; ferner die erste Lieferung des „Universal exhibition illustrated catalogue."

Inserate.

Nr. 13 der „Kunstchronik“ wird mit dem siebenten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst Freitag den 10. Mai ausgegeben. [77]

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang. | Nr. 13.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

KUNST-CHRONIK

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

10. Mai. | 1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: **L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien**: **P. Kaeser, Gerold & Co.**; in **München**: **E. A. Fleischmann.**

Inhalt:

Versteigerung des Kabinets Engels.

Köln, 5. Mai 1867.

Die große Versteigerung von Gemälden, Kunstwerken und Antiquitäten, welche im Laufe dieses Monats unter der Leitung des Herrn Lempertz (J. M. Heberle) hier stattfinden wird, gewinnt noch ein neues Interesse durch den Zuwachs einer Anzahl von Gemälden und sonstigen Kunstwerken, Prachtgeräthen und Luxusmöbeln, welche die ohnehin sehr große Anzahl der zu verkaufenden Gegenstände noch vermehrt. Diese Sammlung gehört zu dem Nachlasse eines kürzlich verstorbenen sehr gebildeten Kunstfreundes hiesiger Stadt, welchem ein bedeutendes Vermögen gestattete seinem feinen Kunstgeschmacke ohne Bedenken Genüge zu thun. Herr Philipp Engels war durchaus ein Feinschmecker in künstlerischen Dingen. Sein Haus wird allen denen, welche es jemals besucht haben, im Gedächtniß geblieben sein durch die geschmackvolle Pracht, die der Besitzer darin entfaltet hatte; seine Säle waren fürstlich dekorirt und das Gewächshaus und der Garten waren wirklich zauberhafte Orte, deren Gleichen in ähnlicher Art nicht leicht wieder zu finden sein wird. Sie waren, sagen wir, denn der Besitzer hatte schon vor seinem Tode sein Besitzthum theilweise veräußert und in seinem neuen kleineren Wohnsitz nur das Beste von seinen Kunstschätzen bewahrt.

Ein eigentlicher Sammler war Engels nicht und die Anzahl seiner Gemälde, Aquarelle, Bronzen, Kupferstiche 2c. 2c. war nicht groß, aber es sind fast nur ausgezeichnete Sachen darunter. Theilweise waren seine Gemälde auf eigne Bestellung von den Künstlern gemalt, theilweise bei gelegentlichen Besuchen in den Ateliers gekauft, denn es sind mit Ausnahmen von zweien sämmtliche Oelgemälde von modernen Meistern; unter den Emaillen, Miniaturen, Porzellanmalereien u. s. w. finden sich auch mehrere ältere.

Einige der Gemälde sind geradezu Werke ersten Ranges und zählen zu dem Besten, was ihre Autoren geschaffen haben. So ist z. B. „der Pavillon des Rubens" von Nicaise de Keyser wohl ohne Zweifel die vorzüglichste Leistung dieses Meisters in feiner Farbe und eleganter Behandlung. Es ist das durch den Stich und vielfältige sonstige Reproduktion bekannte Bild, worin Rubens dargestellt ist, wie er, umgeben von seinen näheren Freunden das Bildniß seiner Frau, den sogenannten „Chapeau de paille", malt. Dieses erste Exemplar des Bildes, welches de Keyser später für den König Friedrich Wilhelm IV. wiederholt hat, hat vor der Wiederholung eine größere Wärme des Tones und vielleicht eine etwas freiere Behandlung voraus. Das außerordentliche Aufsehen, welches es bei seinem Erscheinen, vor jetzt etwa 25 Jahren, erregte, und das ungemessene Lob, welches ihm damals gespendet wurde ist uns auch heute noch sehr erklärlich. Ein anderes Bild aus derselben Schule und Zeit ist „die Vision der Jeanne d'Arc" von Gustav Wappers, dem damaligen Direktor und dem eigentlichen Meister und Vorbilde der neuen Antwerpener Schule. Läßt sich auch nicht leugnen, daß Wappers in gewisser Weise ein Manierist zu nennen ist, so ist er doch ein Kolorist von gewaltiger Kraft und dieses Bild charakterisirt ihn vollkommen; es ist in der Farbe von außerordentlichem Reichthum und Schönheit. Ein dritter Antwerpener jener Periode, Ferdinand de Braekeleer ist durch zwei Gemälde vertreten, ebenfalls zwei besonders gelungene Werke dieses vielschaffenden Meisters, der freilich nicht mehr die Bedeutung hat, welche ihm vor zwanzig Jahren beigelegt wurde. Ein größeres Interieur

mit Figuren, eine „Mittagsruhe", zeichnet sich aus durch den feinen Gesammtton und die äußerst zarte und reiche Malerei; das zweite ist „Jan Steen mit Frau und Kind auf dem Eise" gleichfalls überaus sauber gemalt. Von F. Willems ist ein kleines Interieur da, mit einer „Spitzenklöpplerin". Es stammt aus der Zeit wo dieser Künstler, der jetzt unter den Parisern eingebürgert ist und einen hohen Rang einnimmt, noch in seiner flaemischen Heimat und in der Art von H. Leys malte. Auch gleicht dies Bild so sehr den früheren Gemälden von Leys, daß wir es für ein solches halten würden, wenn wir den Autor nicht kennten. Von Henry Leys ist ein größeres Gemälde da, ein Interieur mit Figuren. Es ist von 1840 datirt und in dem warmen goldigen Tone gemalt, welcher den Bildern aus des Künstlers früherer Periode eigen ist, bevor er seine Kunstweise so plötzlich und durchaus umwandelte. Auch dieses Bild ist ein Muster virtuoser Behandlung in Farbe und Malerei. Dann haben wir unter den belgischen Gemälden noch eines Genrebildes von E. de Block zu erwähnen und zweier, eins größer, das andere kleiner, von A. Hunin. Von holländischen Meistern sind ebenfalls einige treffliche Werke vorhanden. Eine große Winterlandschaft von A. Schelfhout ist ganz ausgezeichnet; weniger vortrefflich in Rücksicht auf den Meister ist eine große Winterlandschaft von B. C. Koekkoek, doch immer eine achtungswerthe Leistung.

Unter den deutschen Werken befindet sich der durch den Stich bekannte „Don Quixote unter den Hirten" von Adolph Schroedter, eins der besten Werke des Meisters, wenn auch in der Farbe nicht ganz so frisch wie manche andere seiner Hand. Dann „der Aufschneider" von Henry Ritter, dem zu früh verstorbenen Meister. Es ist dies ein größeres Bild, welches eine Hafenkneipe darstellt, in welcher ein alter Meerwolf einem Kreise von jüngeren Matrosen und Landratten seine Abenteuer erzählt; ein Bild voll Humor und trefflich im Ausdrucke. Dann das durch Hanfstaengl's Lithographie bekannte höchst eigenthümliche Bild von F. Gonne in Dresden „des Räubers Reue". Ein Genrebild von J. G. Meyer von Bremen, eine sehr schöne Landschaft von A. Carl, jenem leider so früh verstorbenen reichbegabten Talente, eine Abendlandschaft von C. Morgenstern in München, drei Bilder, ein größeres und zwei kleinere von Heinrich Bürkel in München, das größere, größer wie Bürkel's Bilder gewöhnlich sind, „das Dorf Greinau mit dem Wolkenstein", reich mit Figuren und Thieren staffirt, ist eine wahre Perle an feiner, zarter Vollendung. Es ist von 1844 datirt. Die beiden anderen sind kleine Winterbildchen. Ein Viehstück von F. Voltz in München stammt aus neuerer Zeit und ist ein schönes erfreuliches Bild. Von französischen Meistern haben wir J. B. Isabey mit einer trefflichen Marine und F. Biard mit einem mehr seltsamen als schönen Bilde „die Verbrennung einer indischen Wittwe".

Damit wären die besten Stücke aufgeführt. Von den übrigen wollen wir noch die folgenden nennen: C. Tschaggeny, E. Verboeckhoven, Ranftl in Wien, Moerenhout im Haag, Klombeck in Cleve, Jollivet in Madrid, C. Eeckhout im Haag, F. Dürke in München, A. de la Croix, H. Ascher. Unter den Aquarellen ist ein Blatt von Meyerheim ganz vortrefflich.

Von älteren Gemälden sind nur zwei von Bedeutung dabei, ein Porträt, welches Hubert van Eyck zugeschrieben wird und jedenfalls der Eyck'schen Schule angehört. Es ist ein ganz erstaunliches Werk in Betreff der Zeichnung und minutiösester Ausführung, dabei ganz vorzüglich erhalten. Ein alter Herr mit grüngrauem Gewande und dunkeler burgundischer Mütze, um den Hals eine silberne Kette mit dem Antoniterkreuz daran und in der Hand eine rothe Nelke. Das zweite ist eine betende Madonna, Brustbild in etwa dreiviertel Lebensgröße von Carlo Dolce, welches aus der ehemaligen Riedinger'schen Sammlung herstammt.

Unter den Kupferstichen befinden sich ausgesuchte Abdrücke von Longhi (Sposalizio) Morghen (das Abendmahl) Anderloni, Desnoyers, Earlom, Forster, Mercuri, Richomme ꝛc. ꝛc. Die Bronzen sind meistens kleinere moderne Güße, doch sind einige ältere getriebene Sachen dabei; das Uebrige, in Metallprachtgeräthen kostbaren Vasen, Kandelabern gehört mehr in das Gebiet der Kuriositäten und Luxusgegenstände. Alle diese Dinge zusammen bildeten eine Gesammtheit von fürstlicher Pracht, die von dem guten Geschmacke und dem feinen Sinne ihres Besitzers für Harmonie und künstlerische Schönheit ein vollgültiges Zeugniß ablegte. **Hermann Becker.**

Korrespondenz.

New-York, Ende März 1867. (Schluß.)

Um nun auf einige hiesige Kunstereignisse der jüngsten Zeit zu kommen, so würde wohl als wichtigstes die letzte Woche abgehaltene Versteigerung der Galerie des Baumwollemaklers Wm. F. Wright zu nennen sein. Diese Galerie enthielt unter ihren 145 Nummern manches Gute und die erzielten Preise waren durchschnittlich ebenfalls gut. Ein Bild C. Becker's, „die Ankündigung," brachte 700 Dol.; eine Marine von Achenbach 750 Dol.; ein zweiter Achenbach, im Katalog aufgeführt als Rotterberg am Rhein, 900 Dol.; „Rienzi" von Piloty brachte nur 325 Dol.; ein Bild der Angelica Kaufmann, „die Inspiration Shakespeare's," 120 Dol.; die Bai von Neapel, von Jungheim, 105 Dol.; eine kleine Skizze Delacroix's zu „Dante und Virgil bei den Zornigen" brachte 235 Dol.; zwei Ed. Frère's, „die Waschfrau" und „die junge Haushälterin" je 1000 Dol.;

ein Thierstück von Troyon, mit bedeutender Landschaft, 2750 Dol.; „Loch Lomond“ von Verboeckhoven 1850 Dol.; „Schafe“ von demselben 540 Dol.; schottische Landschaft mit Schafen, von Verboeckhoven und Rosfiaen 1900 Dol.; „Hunde“ von Verboeckhoven 680 Dol. Ausgezeichnete Preise brachten natürlich amerikanische Bilder. „Lady Godiva“ von Leutze, beiläufig gesagt ein widerwärtiges Bild, 1000 Dol.; „Die weißen Berge“, von Kensett 1300 Dol.; Bierstadt, „Lake Jahoe, in Kalifornien“, 1800 Dol.; „Indianischer Sommer“ von Cropsey 3000 Dol.

Vieles wurde vor der Auktion auf Privatwege verkauft. So eine eigenhändige Reduktion von Gallait's „Egmont und Horn auf der Todtenbahre“ für 4750 Dol.; Mignot's „Quellen des Susquehanna“ für 1500 Dol.; das früher erwähnte Bild Eastman Johnson's für 6000 Dol. Diese beiden Bilder gehen auf die Pariser Ausstellung und sollte irgend ein Leser der „Zeitschrift“ sie dort zu sehen bekommen, so kann ihm namentlich das Letztere getrost zum Studium anempfohlen werden. Eine treuere Charakteristik des amerikanischen Negers, wie er bis jetzt war, hoffentlich aber nicht mehr lange sein wird, kann es nicht geben. Litte das Bild nicht an loser Gruppirung und etwas fahlem Kolorit, es wäre ein vollendetes Meisterwerk zu nennen. Mehrere Bilder wurden zurückgezogen, darunter der berühmte „Pferdemarkt“ von Rosa Bonheur und ein sehr unverständliches Bild Robert-Fleury's, „die Diamantknöpfe,“ für welches ein Gebot von 4050 Dol. ausgeschlagen wurde.

Einige Tage später fand wiederum eine ziemlich bedeutende Auktion statt. Der Ertrag sämmtlicher im Katalog verzeichneten Bilder, 160 Nummern, war nahezu 60,000 Dol. Am ersten Abend kam die Sammlung des Herrn G. H. Lemist von Newyork unter den Hammer, am zweiten die des Herrn Alex. White von Chicago. Nachstehend verzeichne ich Ihnen die Preise derjenigen Bilder, welche Sie interessiren können.

Meyer von Bremen: Kind, in einem Buche lesend, das Gesicht durch den Reflex der Blätter beleuchtet, 1875 Dol.; Mädchen mit Blumenkorb, Abendbeleuchtung, 750 Dol.; Mädchen, welchem Knaben eine Traube zuwerfen, 725 Doll.; kleines Aquarell, strickendes Mädchen, 110 Dol.; Carl Hübner: die Auswanderer, 2000 Dol., Sonntagabendandacht, norddeutsches Sujet, 1750 Dol.; J. W. Preyer: Stillleben, 1350 Dol.; Boser: Mädchen zur Schule gehend, 175 Dol.; betendes Bauernmädchen, 225 Dol.; E. Hildebrandt: Marine, norddeutsche Küste, 1050 Doll.; Flußlandschaft, 1000 Dol.; italienische Pifferari, 425 Dol.; Moeslanger: Mädchen, welches Hühner füttert (großes Bild), 170 Dol.; Grund: neapolitanische Kinder mit Früchten, 440 Dol.; Jordan: Alter Fischer und Hund, 275 Dol.; Camphausen: Vorposten, 125 Dol.; Hiddemann: nachsitzende Kinder, 810 Dol.; Meyerheim: Mutter und Kind, 1000 Dol.; Geselschap: die Sonnabendwäsche, großes Bild, welches an sehr röthlichem Ton und wahrhaft schnupftabaksdosendeckelmäßiger Lackirerei leidet, brachte nur 530 Dol.! Ein köstliches Bild von Diessenbach in Paris, „ein Jäger, welcher einem Bauer Jagdgeschichten erzählt,“ 1866 bezeichnet, brachte 900 Dol.; Heilbuth: das Auto da Fè (Dame, welche Briefe verbreunt), 1400 Doll.

Von anderen als deutschen Bildern brachten hohe Preise: De Yonghe: Eine Dame, im Katalog bezeichnet „das Rendezvous“, 510 Dol.; eine Dame, welche eben ausgehen will, 610 Dol.; E. Beranger: naschende Zofe, Größe 10 bei 8 Zoll, 900 Dol.; Mutter und Kind, betitelt „Ordnung“, 930 Dol.; Gegenstück, betitelt „Unordnung“, 610 Dol.; A. Jourdan: nähende junge Dame mit einer weißen Katze im Schoß, 2500 Dol.; Robbe (Schweizer): Landschaft mit Schafen, 1700 Dol.; Fichel: Die Schachparthie, 650 Dol.; Ed. Frère: nähendes Mädchen, 1000 Dol.; H. Merle: Mädchen, ein Kind beten lehrend, 3080 Dol.; Verboeckhoven: Schafe ꝛc., 530 Dol.; ditto, 800 Dol., beides kleine Bilder, nicht über 12 Zoll hoch; L. G. Brillouin: lesender Herr, 775 Dol.; A. Toulmouche: Dame, einen Schmuck betrachtend, 1175 Dol.; M. Calisch: „Welche ist die Größte?“ 1475 Dol.; W. Verschuur: Landleute, über einen Bach gehend, 1100 Dol.; Koekkoek: kleine Landschaft, vielleicht 10 Zoll hoch, 1225 Doll.; u. s. w.

Wenn man den Verlauf dieser Auktionen in Betracht zieht, so möchte es fast scheinen, als sei der Auktionsweg die beste Art der Realisirung für Kunstobjekte. Noch neuerdings wurde hier ein wohlverbürgtes neues Bild Meyer's von Bremen, „das unterbrochene Frühstück“, im Privatverkauf zu 800 Dol. ausgeboten, mußte aber, da der Preis nicht zu erlangen war, zurückgehen. Trotzdem war dieses Bild dem zu 750 Dol. verkauften in Größe sowohl als Ausführung weit überlegen. Dieses letzterwähnte Bild war in seiner Ausführung so grob und nachlässig, daß es gegründete Zweifel an seiner Aechtheit aufkommen ließ.

Dies führt zur Berührung eines unangenehmen Thema's — das Ausbieten nämlich schlechter sowohl als guter Kopien nach namhaften Meistern und deren Verkauf als Originale, ein Unfug, der hier in vollster Blüthe steht und dem diejenigen Maler, welchen etwas an ihrem Ruf liegt, nach Kräften entgegensteuern sollten.

Zu wissen, wie es auf einer solchen amerikanischen Kunstauktion zugeht, wird die Nerven manches deutschen Kunstliebhabers unzart berühren und dennoch ist eine kurze Charakterisirung vielleicht nicht uninteressant.

Der Verlauf der Sache ist ziemlich monoton, bis ein Bild eines beliebten oder berühmten Meisters an die

Reihe kommt. Dasselbe wird sofort mit Getrampel begrüßt — einer Demonstration, welche hier als Beifallszeichen gilt. Um ein konkretes Beispiel zu haben und bei einem nun schon oft genannten Meister zu bleiben, wollen wir uns die Versteigerung der Meyer von Bremen'schen Bilder vergegenwärtigen.

„Nun, meine Herren," beginnt der Auktionator, „jetzt haben Sie aber etwas Vorzügliches! Dieses Bild hier ist wirklich einer der besten Treffer dieses ausgezeichneten Meisters, ein wahres Juwel. Sie thun besser, die Chance wahrzunehmen, denn so billig, wie die Bilder heute hier verkauft werden, können Sie nicht mehr kaufen. Der Maler kann nicht rasch genug malen, so gesucht sind seine Werke." Jemand bietet 300 Dol. „300 Dol.? — Deßwegen steh' ich nicht auf! Was denken Sie meine Herren? Wenn Sie das Bild nach Paris bringen, so bekommen Sie 1500 Dol. dafür und Gold dazu." 400 Dol. werden geboten. „Bieten Sie nur noch etwas höher! Immer zu, damit fang ich noch nicht an!" Das Gebot ist auf 600 Dol. gestiegen. „So, jetzt kann ich anfangen. Wer bietet noch mehr? Nur 600 Dol.! Bedenken Sie, meine Herren, was ich Ihnen sagte. Ich will Ihnen etwas aus einem Briefe vorlesen. Den Brief hat einer unserer angesehensten Bürger geschrieben, der jetzt Europa bereist und überall die Ateliers besucht. Er schreibt hier: Meyer von Bremen hat jetzt zwei Bilder auf der Staffelei, das eine mit zwei Figuren soll 5000 Franken kosten, für das zweite mit vier Figuren verlangt er 10,000. Das ist also 2000 Dol. Gold! Daran können Sie sehen, was diese Werke in Europa bringen."

Die Gebote steigen immer höher, bis sich endlich nur noch zwei Liebhaber 5 Dol. um 5 Dol. in die Höhe bieten. Der Auktionator neckt beide. „Jetzt sind Sie dran. Wollen Sie nicht das Hundert voll machen?" Das Hundert ist voll und wird vom Publikum mit Getrampel begrüßt. „So, nun sind Sie wieder dran. 5 Dol. mehr? So, nun Sie wieder? Geben Sie doch lieber gleich 10 Dol. So ist's Recht; ich hab's Ihnen ja gesagt, daß Sie mehr geben müssen."

So geht es weiter — jedes neue Hundert wird mit Getrampel begrüßt — bis endlich der eine die Lust verliert. „Haben Sie endlich den Muth verloren?" fragt ihn der Auktionator. „Nun dann — rechtzeitige Warnung! — going! — going! — gone!" und unter abermaligem Getrampel wird das Bild seinem neuen Eigenthümer zugeschlagen.

Der gebildete Kunstliebhaber mag solches Verfahren vielleicht roh nennen und er hat allerdings Recht. Allein, sind diese amerikanischen Barbaren, welche das Lokal bis zum Erdrücken füllen und lieber bis tief in die Nacht hinein stehen, um Nichts zu versäumen — sind diese Barbaren nicht um Vieles besser, als jene Vertreter der deutschen Intelligenz, welche mit Verachtung von ihnen sprechen und doch bei allen derartigen Gelegenheiten nur durch ihre Abwesenheit glänzen?

Für die Pariser Ausstellung hat sich Amerika nach besten Kräften gerüstet. Da die Künstler nicht über sich selbst zu Gericht sitzen wollten, so ist ein Komité sachverständiger Männer mit der Auswahl der zu versendenden Gemälde beauftragt worden. Die Besitzer von Galerien haben ihre Schätze bereitwilligst zur Verfügung gestellt und so ist eine Sammlung von etwa 100 Bildern, den Werken von 50 Künstlern, zusammengekommen, welche das Beste enthalten soll, was auf amerikanischem Boden geschaffen worden ist. **K.**

München, Mitte April.

S—t. Wiederum sind neue Kunstwerke dem Depot zu Schleißheim entrissen und der Pinakothek einverleibt worden. So zwei kölnische Bilder, Maria, das Kind anbetend und Christus am Oelberge, welche dem Zeitraum von 1380 — 1400 angehören. Das Hauptbild indessen bleibt eine kleine reizende Landschaft von A. Altdorfer, mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1510 bezeichnet. Freilich ist es keine reine Landschaft, denn der Maler hat, wie zur Entschuldigung, noch den Ritter Georg, den Drachen tödtend, hinzugefügt; allein das Interesse des Beschauers bleibt nicht an den Figuren haften, die noch obendrein der gemüthvoll idyllischen Stimmung ihrer Umgebung widersprechen. Wir sind an den Ausgang eines deutschen Buchenwaldes versetzt, dessen Vegetation in bunter Verschlingung die Hauptmasse des Bildes ausfüllt; nur rechts theilen sich die Bäume und lassen durch kleine Oeffnungen den Blick über den Abfall eines Hügels auf eine blaue Gebirgskette schweifen. Mit den Vorstellungen einer vollendeten Landschaftskunst darf man da freilich nicht kommen; geht man aber die Leistungen der Zeitgenossen Altdorfer's durch, so wird man ebenso über den einheitlich gestimmten, goldigen Ton, wie über die individuelle Charakteristik erstaunen. Da ist nichts Komponirtes, sondern der Maler suchte den Eindruck einer bestimmten Gegend mit fleißigem Pinsel nachzubilden. Ein solches Bild wirft ein eigenthümliches Licht auf das Studium des Regensburger Künstlers und ist nicht minder für die Geschichte der Landschaftsmalerei von großem Interesse.

Nachdem die Bilder, welche zur Pariser Ausstellung wanderten, aus dem Kunstverein verschwunden waren, trat natürlich eine bedeutende Ebbe ein. Zum Theil wurde man aber entschädigt durch eine Reihe älterer Gemälde, die wenigstens theilweise Gutes boten. Wir nennen darunter ein Bildniß von A. Cuyp, eine Ansicht des Colosseums von J. v. d. Ulft und ein Thierstück von K. Kuntz. Interessant waren auch die Bildnisse von Dr. Heuß. Da sahen wir Overbeck, Reinhart, Veit, Guizot, Koch, Gagern und Andere, vor Allem aber haftete der

Blick auf dem nun geschiedenen Meister Cornelius, der in der besten Kraft seiner Jahre 1835 gemalt war. Auch Orientalen, so persische Kaufleute und ein Prinz von Nepal mit Leuten seines Gefolges, fehlten nicht.

Nekrolog.

I. M. **Boulanger**, Louis, dessen am 7. März erfolgten Tod die Chronik schon gemeldet hat, war am 11. März 1807 im Piemontesischen geboren. Eine Zeit lang zählte er zu den namhaftesten Vertretern der romantischen Schule, ja, es fehlte nicht viel, daß man ihn zu ihren Führern gerechnet hätte. Doch war seine Blüthezeit, die um das Jahr Dreißig fällt, von kurzer Dauer; längst ist kein Zweifel mehr, daß er sowohl an Energie der Auffassung als an Talent und Kenntniß hinter den Géricault, Delacroix, Decamps und Robert-Fleury weit zurückstand. Was ihn noch eine Weile auf der Höhe hielt, das war seine Bekanntschaft mit diesen Künstlern und seine intime freundschaftliche Verbindung mit V. Hugo, der ihm einige seiner Gedichte gewidmet und mit ihm gemeinsame Reisen zu künstlerischen Zwecken gemacht hat. Boulanger nahm wie seine Genossen von der klassischen Schule seinen Ausgang; er hatte Lethière's Atelier besucht, der gleichzeitig mit David die römische Toga umgeworfen hatte und die hohen Tugenden der Brutus und Virginia schilderte. Doch ging er schon Mitte der zwanziger Jahre zu jenen jungen Talenten über, welche die lästige Fessel der klassischen Regel mit einem Ruck sprengten, um der eigenen Phantasie und den unruhvollen Erregungen der romantischen Gefühlsweise die Zügel schießen zu lassen. Er ebenfalls war nun auf ungewöhnliche, frappante und erschütternde Wirkungen aus, die er durch die bewegte Darstellung eines leidenschaftlichen oder unheilschweren Inhalts zu erreichen suchte. Am liebsten entnahm er derartige Vorwürfe den neueren Dichtern von Shakespeare bis auf V. Hugo herab; denn bei ihnen traf er gewaltige Empfindungen und furchtbare Schicksale an, und zwar in einer ergreifenden, den neuen Ansprüchen entgegenkommenden Form. Solchem Inhalt seinen schlagenden Ausdruck zu geben, dazu schien ihm, gleich den übrigen Romantikern, vor Allem ein kräftiges Kolorit geeignet, das in der Wärme und Fülle des Tons die innere Bewegung versinnlichen und zugleich dem Phantasiegebilde den farbensatten Schein der Wirklichkeit verleihen sollte. Wenig dagegen kümmerte ihn die Reinheit und Sicherheit der Zeichnung sowie der Rhythmus der Komposition. Worauf sein Streben gerichtet war, das war eben den Erzeugnissen einer abenteuerlichen Einbildungskraft den Wurf und die Unruhe des realen Daseins zu geben. Auch im Vortrage sollte sich dies aussprechen, in der kecken, die Töne und Formen wie hinwerfenden Behandlung, in einem meistens maßlosen und wilden Impasto.

Das erste derartige Werk, mit dem er 1827 hervortrat und Erfolg hatte, war ein auf wildem Pferde in rasender Eile fortgeschleppter Mazeppa (nach Byron). Dem ließ er Unglücksscenen — auch in Aquarell — aus den Dichtern folgen, aus Romeo und Julia, der Lucrezia Borgia V. Hugo's, auch wohl harmlosere Darstellungen aus Ariost und dem Meisterwerke des Cervantes. Eine Judith vom Jahre 1835, die vor dem versammelten Volke das Lob des Herrn singt, ein gar zu stämmiges Weib von kolossalen Formen, schien sich dann näher an das Vorbild der Venetianer anzuschließen. Hierauf trachtete er eine Weile dem strengeren Stil der älteren italienischen Meister nachzugehen. Eine Umwandlung, von der eines seiner Hauptbilder, der Triumph Petrarca's, Zeugniß gab: eine figurenreiche Tafel, welche die Rückkehr des gekrönten Poeten vom Kapitol darstellt, inmitten von allerhand Volk, Dichtern und Kriegern und allegorischen Frauenfiguren in antikem Kostüm. Die Gestalten sind gut bewegt, die Farbe voll und entschieden. Allein man merkt die Nachbildung an der gesuchten Einfachheit der Komposition, wie an der Leere und Leblosigkeit des Ausdrucks. Doch die ganze Wandlung war nur von kurzer Dauer, und der alte Romantiker kam bald wieder zu Tage. Das zeigt sich auch im Bildniß, indem Boulanger diesem ebenfalls einen erregten und leidenschaftlichen Zug zu geben nicht versäumte. So malte er seinen Freund V. Hugo mit zu Berg stehendem Haar und gedankenschwangerer Stirn, wie den tiefbewegten Helden aus einer Schicksalstragödie. Neuerdings endlich ist Boulanger in seine eigentliche Heimat, das Spuk- und Zauberland der alten romantischen Zeit ganz zurückgekehrt. Aber für derlei Dinge ist nun kein Raum. Die „Sabbatrunde" z. B. (nach V. Hugo) und die „Träumerei der Velleda" (nach Chateaubriand), jene ein Gewirre phantastischer Figuren, die in wirbelnder Bewegung einen rasenden Reigen schlingen, diese ein in unheimlicher Mondbeleuchtung hingestrecktes Weib, erschienen im Salon von 1861 wie Gespenster vergangener Tage, für welche die Beschauer weit mehr ein ungläubiges Lächeln als ein geheimes Grauen hatten. Keinen Sinn mehr hat die Zeit für eine solche Kunst, die zwischen Dichtung und Malerei in charakterloser Schwebe hin- und herfährt, und seit lange schon hatte sich Boulanger überlebt.

Personalnachrichten.

Gastine, Camille Aug., Maler, Schüler von Delaroche, Hesse und Picot, geb. in Paris 1819, ist daselbst am 3. April gestorben.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Oesterreichischer Kunstverein.** Bei der am 16. April abgehaltenen 16. Generalversammlung wurden folgende Herren in den Verwaltungsrath gewählt: Als Präsident: Herzog August von Sachsen-Coburg-Gotha; als Verwaltungsräthe die Kunstfreunde: Joh. Sterio, Dr. K. Hoffer, Jos. Stummer Ritter v. Traunfels, Jul. Wyslobocki, Jos. Wottawa, Ad. Ritter v. Parmentier, Prof. Rob. Zimmermann, und die Künstler: Prof. Ed. Engerth, Friedr. Schilcher, Jos. Selleny, G. Seelos, Joh. Romano, Jos. Aigner, Konr. Grefe. — Wie wir hören, trägt sich der neugewählte Verwaltungsrath mit dem höchst anerkennungswerthen Gedanken einer in den Räumen des Kunstvereins zu veranstaltenden Cornelius-Ausstellung. — Aus den regelmäßigen Monatsausstellungen haben wir zunächst Einiges vom April her nachzutragen. Zunächst wieder mehrere elegante Frauenporträts von Schrotzberg, ein Bildniß des jungen Königs Ludwig II. von Bayern von Br. Abramovicz und ein treffliches männliches Porträt von George Mayer. Von den Landschaftsbildern begnügen wir uns, die „Gegend von Riva am Gardasee" von Waldmüller, eine „französische Strandlandschaft" von Eug. Isabey und G. Ranzoni's „Eichenwald" hervorzuheben. Aus der stets ansehnlichen Schaar der Genremalereien sind uns namentlich die Bilder zweier Antwerpener Künstler: „Die Familie des Geigers" von F. de Braekeleer und „Die Almosenspende" von Leys in der Erinnerung geblieben. — Mehreres ging vom vorigen Monat in die weit reichere und gewähltere Mai-Ausstellung über. So das mit viel Pathos, aber ohne rechte innere Wahrheit vorgetragene größere Gemälde von Adolf Schmitz (Düsseldorf): „Die Judenverfolgung in Speier" (1014), eines jener vielen unerquicklichen Mitteldinger zwischen

Genre und Historie, die uns weder stofflich, noch durch Ernst und Tüchtigkeit der Behandlung dauernd zu fesseln vermögen; ferner das ansprechende Bildchen von Em. Béranger (Paris): „Die Wirthschafterin eines Gelehrten". Neu hinzugekommen sind an größeren historischen Darstellungen: das vortrefflich komponirte, höchst ausdrucksvolle, nur an einem gewissen süßlich-violetten Ton leidende Bild von H. Rustige (Stuttgart): „Kreuzfahrer in der Wüste, welche nach langem Umherirren Wasser finden;" sodann die beiden durch Hanfstängl's treffliche Photographien weit bekannt gewordenen Pendants von P. E. Jacobs: „Des Friedens Segen" und „Des Krieges Fluch," ebenfalls zwei lebendige, schön gedachte Kompositionen, deren Genuß uns aber in den Originalen durch die abscheulich bunte und doch wieder graue Färbung, sowie durch den glatten, kalten, porzellanmäßigen Vortrag verleidet wird. Im eigentlichen Genrefach findet sich viel Hübsches; so der fein gezeichnete, nur etwas braun im Ton gehaltene kleine Gallait, bezeichnet „Art et liberté;" dann zwei allerliebste Bildchen des hochbegabten Eugen Blaas: „Der Krug geht so lange zum Brunnen, bis er bricht" und „Ein Edelknabe," wovon besonders das letztere sich durch seinen feinen goldigen Ton und die höchst delikate Ausführung hervorthut. Speciell christliche Stoffe behandeln L. Descoudres (Düsseldorf): „Die Trauer vor der Grablegung Christi" und M. Rieser (Wien): „Christus;" Letzterer ist dem schwächlich und modern empfundenen Düsseldorfer an Tiefe der Auffassung, Strenge des Stils und eine saite, ernste Färbung weit überlegen. Auch die Landschaft bringt diesmal Vortreffliches: in erster Linie wieder ein prächtiges großes Bild von Marko „Waldlandschaft (Hirschjagd)," eine „Landschaft bei Taormina" von Andr. Achenbach, einen recht bunten kleinen Calame, eine im kräftigsten saftigsten Ton gehaltene „Italienische Landschaft" des trefflichen J. H. F. Olivier; einen „Wasserfall" von Gauermann, von feiner, aber etwas trockener Ausführung; ferner ein großes Bild von dem strebsamen Ad. Obermüller (Wien): „Das Naßfeld im Pinzgau bei Gastein," welches wegen seiner auf sorgsamem Studium beruhenden, fleißigen und von feinem Naturgefühl belebten Ausführung alles Lob verdient; sodann ein ansprechendes Bild von Cl. v. Bommel: „Der Hafen von Vließingen;" eine durch die Pracht der Naturschilderung ausgezeichnete „Südküste von Türkisch Albanien" von A. Karinger; endlich ein tüchtiges Landschaftsbild aus dem Norden: „Bergeinsamkeit" von R. Fischer (Danzig). Auch Rud. Alt ist wieder durch ein herrliches Aquarell: „Der schöne Brunnen in Nürnberg" vertreten. Bewundernswerth wegen der an's Fabelhafte grenzenden minutiösen Detailausführung ist schließlich das „Blumen- und Früchte-Tableau, dem Andenken Linné's gewidmet," von dem verstorbenen k. k. Hofblumenmaler J. Knapp.

— l. **Berliner Ausstellungen.** Im Lokal des Kunstvereins ist ein Bild „Eisberge im arktischen Meer" von William Bradford aus New-York ausgestellt. Die seltsamen Lichteffekte, welche durch den Zusammenstoß der tiefblauen Schatten mit den smaragdgrünen Reflexen des Meerwassers in den halbdurchsichtigen Schollen entstehen, sind mit erstaunlicher Virtuosität behandelt. Dazu kommen noch röthliche Lichter, durch den Brand eines im Hintergrund befindlichen Schiffes hervorgerufen. Im Vordergrund schaffen Matrosen die Ladung eines durch die Schollen emporgehobenen und geborstenen Schiffes fort. Das Bild ist etwa 10' lang und 6' hoch und soll in Berlin im Farbendruck vervielfältigt werden. Bei Sachse sind vom Grafen Harrach ausgestellt ein Ueberfall im Walde bei hellem Mondschein, und Kaiser Maximilian an der Martinswand, beide mit fast ängstlicher Sorgfalt durchgeführt, dabei in Farbe und Zeichnung sehr anziehend. Von Anton Dieffenbach in Paris eine Weihnachtsbescheerung, in der eine gewisse süßliche Manier den Genuß vieler außerordentlich naturwahrer und ansprechender Gestalten beeinträchtigt. Von Ten Kate ein historisches Genrebild aus der Schwedenzeit. — In Lepke's Kunsthandlung sind neben neuen Sachen von Pape, Eduard Hildebrandt, Karl Becker u. A., ein prächtiges Genrebild von Kindler, Reisende in einer Tyrolerhütte befragen einen Bauer über die Angaben ihres Reisehandbuchs, von Salentin eine Nonne die zum Orgelspiel einen Mädchenchor singen läßt. — Karl Graeb hat mit gewohnter Meisterschaft ein Bild des alten Berliner Rathhauses vollendet, welches von der Stadt Berlin bei ihm bestellt ist und im Sitzungssaal des Magistrats seinen Platz erhalten wird.

— l. **Für das neu zu errichtende Gewerbemuseum in Berlin** sind vom Könige von Preußen 15,000 Thlr. bewilligt worden, um von dieser Summe auf der Pariser Ausstellung geeignete Ankäufe zu machen.

Auf der internationalen Ausstellung in Paris sind acht goldene Preismedaillen für Malerei zur Vertheilung gekommen. Die Empfänger sind Meissonier, Cabanel, Gérome, Th. Rousseau, Leys, Knaus, Kaulbach und Ussi, also vier französische, zwei deutsche und je ein belgischer und italienischer Künstler. Der „Esprit nouveau," herausgegeben von Dr. A. de Gasperini bemerkt in Bezug auf den Spruch der Jury: „Die vier französischen Künstler, welche durch Ehrenmedaillen ausgezeichnet worden sind, waren Mitglieder der Jury. Man hatte früher schon gesagt, daß die doppelte Eigenschaft von Preisbewerbern und Preisrichtern gewissen Künstlern große Verlegenheiten bereiten könnte. Man sieht nun aus dem Ergebnisse des Konkurses, daß die Herren Meissonier, Cabanel, Gérome und Th. Rousseau nichts von diesen Verlegenheiten verspürt haben.

— l. **Verein für die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit.** In der letzten Sitzung wurden verschiedene neu erschienene Werke vorgelegt. Von besonderem Interesse waren photolithographirte Handzeichnungen des verstorbenen Königs Friedrich Wilhelm IV., von der Königin Wittwe an Geheimrath Waagen geschenkt. Höchst geistreiche Skizzen, meistens Landschaften mit reicher phantastischer Architektur, die überall Schinkel'schen Einfluß zeigen, daneben heilige Materien, Grotesken u. A. — Dr. Woltmann legte Photographien von Braun nach Baseler Gemälden und Handzeichnungen Holbeins vor, ferner eine Photographie nach dem Holbein'schen Karton zum Bilde Heinrich VIII. im Besitz des Herzogs von Devonshire. — Geheimrath Waagen sprach hierauf über die Werke der niederländischen Kunst in Spanien. Er hob die große Anzahl von wohlerhaltenen Meisterwerken der Eyck'schen Schule hervor, Memling, Christophsen, Rogier, van der Weyden, Dürer und Cranach sind vorzüglich vertreten. Von Rubens an sechzig Werke und die meisten ersten Ranges, von denen viele durch ihr Verhältniß zu ähnlichen Gemälden anderer Sammlungen noch besonders interessant sind. Auch van Dyck besonders in seiner niederländischen Periode ist gut vertreten.

Kunsthandel.

Ein „Hundertguldenblatt" von Rembrandt. Mit Bezug auf eine vorläufige Notiz im vierten Heft unserer „Zeitschrift," glauben wir Näheres über ein bemerkenswerthes Ereigniß in der Geschichte des Kupferstiches nachholen zu müssen. Samstag den 23. Februar dieses Jahres kam nämlich die äußerst werthvolle Handzeichnungen- und Kupferstich-Sammlung des Baronet Charles Price in London in dem Lokale von Sotheby, Wilkinson und Hodge, Wellington-Street, zur Versteigerung. Die Perle der Sammlung war das berühmte „Hundertguldenblatt" Rembrandt's in einem Zustande, der unter Nr. 395 etwa folgendermaßen angekündigt wurde: Rembrandt — Christus die Kranken heilend, genannt „das Hundertguldenblatt" (bekanntlich weil schon dem Meister selbst 100 Fl. für den gewöhnlichen Abdruck bezahlt wurden) ein prachtvoller Abdruck im ersten Zustand vor der diagonalen Strichlage auf dem Nacken des Esels rechts 2c. mit wunderbarem Barteffekt, unzweifelhaft der schönste bekannte Druck. Er ist auf Japaneser Papier mit breitem Rande und von vollkommen guter Erhaltung. Das Blatt ward ursprünglich mit einer großen Zahl seiner schönsten Werke aus Rembrandt's Hand selbst durch J. P. Zomers erworben, welcher es an Zanetti, den ausgezeichneten venetianischen Kunstfreund verkaufte. In seinem und seiner Erben Besitz verblieb das Blatt bis in den Anfang unseres Jahrhunderts, wo der ebenso gelehrte wie geschickte Baron Denon jene ganze Kupferstichsammlung Zanetti's an sich brachte. Bei deren Versteigerung im Jahre 1826 wurde das ganze Werk Rembrandt's durch die Herren Woodburn gekauft und an Wilson, den Verfasser des bekannten Kataloges zu Rembrandt's Radirungen überlassen. Hierauf kam das Blatt in den Besitz des Barons Verstolk van Zoelen und als dessen Sammlung zu Amsterdam im Jahre 1847 zerstreut wurde, fiel es an die Kunsthändler Smith in London, Lislestreet, von denen Sir Charles Price dasselbe erwarb. Dies die authentische Geschichte des merkwürdigen Abdruckes. Es wird angenommen, daß nicht mehr als acht Exemplare von diesem oben beschriebenen ersten Zustande existiren oder doch bekannt

sind; ein zweites und drittes befinden sich im British Museum; das vierte ist gegenwärtig im Besitze des Mr. Holford; das fünfte gehört dem Herzog von Buccleuch; das sechste ist in der Bibliothèque Impériale in Paris; das siebente befindet sich in der kaiserlichen Hof-Bibliothek in Wien und trägt auf der Rückseite eine Inschrift von Rembrandt's eigener Hand, welche besagt, daß dies der siebente Abdruck sei, der von der Platte genommen wurde; der achte endlich ist im Museum zu Amsterdam und auf diesem soll sich nach Wilson's Katalog die schriftliche Bemerkung finden, daß der Schreiber das Blatt von seinem geehrten Freunde Rembrandt für einen Stich Marc Anton's erhalten habe und daß gleiche Abdrücke vom Meister nicht verkauft, sondern nur an Freunde vergeben wurden. Wie man sieht, gehören von diesen acht Abdrücken fünf öffentlichen Sammlungen an, was allerdings die Seltenheit und den äußeren Werth des Blattes nicht wenig steigert. Dasselbe wurde denn auch zu 200 Guineen ausgeboten, stieg aber nach einem harten Kampfe bis auf die enorme Summe von 1180 Pfund Sterling, um welchen Preis es unter allgemeiner Aufregung der Anwesenden Mr. C. B. Palmer Bedfordrow, zugeschlagen wurde. Das ist weitaus der höchste Preis der jemals für einen Kupferstich oder eine Radirung bezahlt wurde. Ganz abgesehen von dem inneren Kunstwerthe des Blattes, läßt sich dieser selbst heutzutage fabelhafte Preis doch nur aus dem löblichen nationalen Ehrgeize der Engländer erklären, welche wußten, daß ein fremder Agent mit ihnen konkurrirte, der in seinen Instruktionen beinahe carte blanche hatte und den es niederzukämpfen galt. Was nun die obige Aufzählung der bekannten ersten Abdrücke des „Hundertguldenblattes" anbelangt, so wäre wohl gegen die Reihenfolge, wie wir sie dem Berichterstatter der „Times" entlehnt haben, manches einzuwenden. Wenn auch das Wiener Exemplar der siebente Abdruck ist, so folgt daraus nicht, daß die übrigen unbezeichneten vor dasselbe einzureihen sind; man müßte denn ohne Weiteres annehmen, daß sich alle Abdrücke des ersten Zustandes bis auf unsere Tage erhalten hätten und Rembrandt bloß den achten und nicht auch die früheren Abzüge von der Platte mit der Ordnungszahl bezeichnet hätte — was leider unwahrscheinlich ist. Uebrigens weiß der bewährte Kenner Henry Ottley von einem solchen ersten Zustand mit weißem Eselsrücken, der vor 10 oder 12 Jahren in London bei Christie für 400 Pfund verkauft wurde, was fünfmal so viel war, als dasselbe Blatt einige dreißig Jahre früher in demselben Lokale erreicht hatte. Dem Preise nach läßt sich damit nur noch vergleichen: Rembrandt's „Porträt mit dem Säbel" (Bartsch. 18. Wilson 18. Blanc 231.), das in dem ersten bloß durch vier Abdrücke beglaubigten Zustande vor der beschnittenen Platte dem Mr. Holford vor einigen Jahren 600 Pfund gekostet hat — und dies ist jetzt die zweithöchste Summe, die je für einen Kupferdruck bezahlt wurde. Als der theuerste moderne Kupferstich reiht sich hier ein „Letztes Abendmahl" von Raphael Morghen an, das vor etwa 10 Jahren ebenfalls bei Sotheby & Comp. den Preis von 300 Guineen erzielte.

Statt jedes Raisonnements über diese Ziffern lassen wir uns nur noch von Ottley belehren, daß vor 60 Jahren 40 Pfund als die äußerste Grenze leidenschaftlicher Kupferstichliebhaberei angesehen wurde. Seitdem ward dieselbe also durch den bloßen Marktpreis ausgewählter Stücke um das Zehnfache überstiegen. *μ. ϑ.*

Kunstversteigerungen. Der Monat Mai bietet Kunstfreunden und Sammlern nicht nur in Paris sondern auch in Deutschland reiche Gelegenheit, ihre Schätze zu vermehren. Am 13. beginnt die Weigel'sche Auktion in Leipzig, deren reichhaltiger Katalog (3274 Nummern) zum Theil aus der Hinterlassenschaft J. W. Schirmer's besteht. Die Handzeichnungen und Gemälde, welche der Meister hinterlassen, kommen jedoch nicht unter den Hammer, werden vielmehr von der Wittwe unter der Hand zum Verkaufe ausgeboten. — Am 16. folgt die Veräußerung des Kabinets Engels zu Köln, mit welchem eine zwar nicht große aber durch sorgfältige Wahl ausgezeichnete Sammlung moderner Gemälde verschwinden wird. Die Versteigerung, bei welcher auch Bronzen und Skulpturen sowie Gegenstände der Kleinkunst vorkommen, wird von J. M. Heberle (H. Lempertz) in Köln geleitet. Unmittelbar an diese Auktion reiht sich die folgende große Versteigerung der Sammlungen Ramboux, Wahlen rc., deren in der vorigen Nummer der Chronik ausführlich gedacht ist. — Zum Schluß des Monats, am 27. beginnend, wird von Amsler und Ruthardt in Berlin eine Kupferstichauktion angekündigt mit 2010 Nummern, unter denen manche interessante und seltene Blätter befindlich sind.

Vermischte Kunstnachrichten.

— l. **Für Peter von Cornelius** veranstaltete am 25. April die königlich preußische Akademie eine Gedächtnißfeier. Hr. Professor Gruppe hielt die Gedächtnißrede, angemessener Gesang eröffnete und schloß die Feier. Eine Kolossalbüste des Meisters war für diesen Zweck nach der Hähnel'schen Marmorbüste von Albert Wolff vollendet worden. Diese war aber auch der einzige Schmuck des Festraumes, zu dem der korridorartige Uhrsaal der Akademie gewählt war. Der Zutritt war nur gegen Einladungskarten gestattet und mehr als 150 Plätze waren überhaupt nicht vorhanden, so daß die Feier nichts war, als ein akademisches Ceremoniel von dem die Bevölkerung in weiteren Kreisen, ja sogar der überwiegende Theil der Künstlerschaft gänzlich unberührt blieb.

* **Der Maler Jaroslaw Czermak,** der sich gegenwärtig in Rom befindet, ist dort eben mit der letzten Vollendung eines großen Gemäldes beschäftigt, welches den Raub montenegrinischer Mädchen durch Türken darstellt und uns als ein Meisterwerk in Komposition und Farbe geschildert wird. Es mißt nicht weniger als 12 Quadratmeter Flächenraum.

Ein hundertjähriger Aussteller. Unter dieser Ueberschrift erwähnt die Chronique des Arts eines wohl einzig in der Kunstgeschichte dastehenden Faktums, daß ein Künstler nicht nur sein hundertstes Jahr erreicht, sondern in demselben auch noch sich produktiv gezeigt und eine öffentliche Ausstellung beschickt hat. Der in Rede stehende Künstler, mehr durch literarische Arbeiten, archäologische Studien und Reisewerke, als durch künstlerische Produktionen bekannt, Johann Friedrich Maximilian von Waldeck ist von Geburt ein Wiener. Er feierte am 16. März dieses Jahres seinen hundert und ersten Geburtstag, da er an dem genannten Tage im Jahre 1766 in der Hauptstadt Oesterreich's geboren wurde. Ein Schüler von Vien, David und Prud'hon, wurde er in Frankreich nationalisirt, lebt aber seit 1822 in London, nachdem er seinen Drang fremde Länder und Völker kennen zu lernen auf weiten Reisen, die ihn nach Amerika, Afrika und Asien führten, befriedigt hatte. Die von ihm auf dem diesjährigen Pariser Salon ausgestellten beiden Oelgemälde, betitelt die alte und die neue Welt, hat er, seiner eigenen Versicherung nach, im vergangenen Jahre vollendet.

+ **Der Thurm des Domes zu St. Bartholomäus in Frankfurt a. M.,** der Krönungskirche der deutschen Kaiser, der seit 1512 unvollendet ruht, soll nunmehr fertig gebaut werden. Es lagen zwei Pläne zur Auswahl vor, der ursprüngliche und einer von dem Professor Hessemer. Dieser läßt von der Höhe des vorhandenen Baues eine mächtige durchbrochene Spitze sich erheben, deren leicht aufstrebende Masse allerdings nicht recht zu den schweren Formen des ganzen Domes paßt, aber doch einen unleugbar großartigen Eindruck macht. Der alte Plan setzt auf die spitzbogig zugewölbte Haube, mit der jetzt der Thurm oben abgeschlossen ist, eine ziemlich kleine schmächtige Spitze, deren luftiger Unterbau durch Strebebögen unterstützt wird, die von dem Mauerwerk des Thurmes emporsteigen, ein origineller Abschluß, dessen Form an die Gestalt der Kaiserkrone erinnert; daher vielleicht vom Meister entworfen. Dieser Plan ist zur Ausführung bestimmt. Die Risse und Anschläge von den Herren Meixner, Hildebrand und Weber sind vor Kurzem nach Berlin abgegangen. Die Kosten sind wider Erwarten hoch, auf mehr als 200,000 Fl. veranschlagt, wobei indessen wohl gleichzeitig die Freilegung des ehrwürdigen Gebäudes mit eingerechnet sein wird.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Cellini, B., Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Sculptur. Uebers. und verglichen mit dem Parallelstellen aus Theophilus, diversarum artium schedula von J. Brinckmann. Leipzig, Seemann. gr. 8. Geh. * 1 Thlr.

Meyer, J., Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789 zugeich in ihrem Verhältniß zum polit. Leben, zur Gesittung und Literatur. 2. Abth. Ebenda. gr. 8. Geh. * 2 Thlr. 28 Ngr.

Rio, A. F. De l'art chrétien. Nouv. édition entièrement refondue. Tome I—IV. Freiburg i/Br. Herder.

—, Michel-Ange et Raphaël. Avec un supplement sur la décadence de l'école Romaine. Ebenda.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

a. Photographien.

Claude-le-Lorrain, Die Flucht nach Egypten. Gr.-Qu.-Fol. Hanfstängl. Dresden.

Peschel, C., Maler amabilis. Zeichnung. Fol. Ebenda.

Plüchart, Die Schnitterin. Zeichnung. Fol. Ebenda.

Raffael, Der bethlehemitische Kindermord. Nach einer Zeichnung. Gr.-Qu.-Fol. Ebenda.

Rubens, Die Kreuzabnahme. Nach einer Zeichnung. Ebenda.

Ruysdael, Jac., Das Kloster. Nach einer Zeichnung von Karl Krüger. Gr.-Qu.-Fol. Ebenda.

Scholtz, Jul., Sommerpatient von 1866. Qu.-Fol. Berlin, A. Dunker.

Hochaltar der Metropolitankirche U. L. Frau in München. Nach dem Originale von J. Knabl photogr. von Jos. Albert. Qu.-Fol. München.

Thumann, Paul, Tröstende Mutter. Gr. Fol. Hanfstängl. Dresden.

Tizian, Venus (Dresdener Galérie). Nach einer Zeichnung von Ed. Büchel. Gr.-Fol. Ebenda.

Wendler, Aschermittwoch. Zeichnung. Ebenda.

b. Stiche.

Bloch, Carl., Der Barbier. Gest. von J. Rallin. Gr.-Fol. Kopenhagen. (Leipzig, R. Weigel).

Holbein, Hans, d. j. Laïs Corinthiaca. Gest. von Fr. Weber. Basel, H. Georg. Fol.

Weber, Paul, Berchtesgaden. Gest. von Jul. Ulmbach. Gr.-Qu.-Fol. München, Bruckmann.

c. Lithographien und Farbendrücke.

Duntze, J., Winterlandschaft mit Mühle und eisfahrenden Kindern. Oelfarbendruck von Storch und Kramer. Qu.-Fol. Leipzig, R. Weigel.

d. Sammelwerke, Mappen.

Album mittelalterlicher Baudenkmale in Photographien von Joh. Nöhring. — 1. Lieferung, enth. a. Marienkirche und Rathhaus zu Lübeck von der Marktseite; b. Rathhaus daselbst von der Breitestrasse. Gr.-Fol. Hamburg, Grüning.

Meisterwerke, die vorzüglichsten der Glyptothek in München. 45 Blatt. Photogr. Kl.-Qu. München, Reulbach.

d. Sammelwerke.

Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters im österr. Kaiserstaate und im ehem. lombardiscn venetianischen Königreiche. Herausg. von der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Denkmale. 1. u. 2. Lieferung. Gr. Fol. Wien, Brandel & Ewald.

Harnier, Wilh. v., Reise am oberen Nil. Mit 27 in Farbendruck ausgeführten Originalzeichnungen. Kl.-Qu.-Fol. Darmstadt, Zernin.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. 1868. 3. Heft.
Die Kunstanwendung des Glases. Von Jak. Falke. — Ornamente und Motive. — Antike Gefäße aus der Louvre-Sammlung; Originalaufnahmen von C. Uhde. — Deckenfeld aus Venedig, mitgetheilt von Val. Teirich. — Sophatisch mit Klapptafel. Von B. Grimm. — Damentoilette. Von M. Br. Schmidt. — Schild für Schwarzwälder Kukuksuhrgehäuse. Von W. Rettig. — Kaminofen. Von Arch. Daniel. — Goldwaaren. Von Bildhauer Möst. — Kredenzteller aus dem 16. Jahrhundert, gezeichnet von Arch. Rauchner. — Büffet. Von Ant. Pössenbacher. — Notizen.

Ueber Künstler und Kunstwerke. II. Jahrg. IX. X.
Die Komposition der Wandgemälde Raffael's im Vatikan. Ein Vortrag von H. Brunn. — Albrecht Dürer's Einfluss auf die Entwickelung der deutschen Befestigungskunst. Von Colmar Freiherr v. d. Goltz. — Giotto's Berufung nach Avignon.

Chronique des Arts. No. 180. 181.
Ventes. — Un exposant centenaire. — Le Salon de 1867. — Necrologie (Gastine). — Nouvelles.

Journal des Beaux-arts. Nr. 7.
Encore à propos de Cornelius. — La sculpture en bois dans l'Oberland Bernois. — Ventes.

Berichtigungen.

Zu der Zeitschrift. S. 151, Z. 6 v. u. lies: Alvin's (nicht v.); ferner Z. 3 v. u. lies: anderwärts (nicht auswärts), ferner Z. 2 v. u. lies: verblichenen statt verbliebenen.

Briefkasten.

Herrn Dr. **Jul. L.....g** in **B.** Beiträge werden womöglich 8 Tage vor Ausgabe der nächsten Chroniknummer erbeten.

Inserate.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Inseratenbeilage.

Nr. 14 der „Kunstchronik" wird Freitag den 31. Mai ausgegeben.

Im Verlag von **Amsler & Ruthardt's** Kunsthandlung in **Berlin** ist soeben erschienen: [87]

Gottfried Schadow,
Polyclet
oder
von den Maaßen des Menschen.

29 Tafeln Abbildungen mit deutschem und französischem Text.

Zweiter unveränderter Abdruck.

Preis 6 Thlr. 20 Sgr.

Dieses als classisch anerkannte, für Künstler unentbehrliche Werk fehlte im Handel seit längerer Zeit; durch Herabsetzung des Preises ist die Anschaffung Kunstschulen, Bildhauern, Malern rc. erleichtert.

Cabinet Philipp Engels in Cöln.

Dies berühmte **Kunst-Cabinet** wird bereits am **16. Mai** durch den Unterzeichneten versteigert; es besteht aus 56 vortrefflichen, meist neuen Oelgemälden, darunter Nic. de Keyser's Pavillon des P. P. Rubens; Leys' Vorbereitung zum Festmahl; Ritter's Matrosenschenke; Schrödter's Don Quixote unter den Hirten; Gonne's des Räubers Reue; Wappers' Vision der Jungfrau von Orleans, von europäischem Rufe. Außerdem Arbeiten von Braekeleer, Biard, Hub. v. Eyck (kostbares männliches Porträt), Koekkoek, Schelfhout, Isabey rc. Unter den Kunstsachen kostbare Vasen, Boule-Arbeiten, Bronzen und Skulpturen, werthvolle Kupferstiche und Autographien.

Kataloge auf frankirte Anfragen durch den Unterzeichneten, sowie in Berlin bei Edinger (Chausséestraße 25), Sachse's Hofkunsthandlung, Stargardt, in Wien bei Posonyi, Leipzig bei C. F. Fleischer.

J. M. Heberle (H. Lempertz)
in Cöln.

[88]

Handzeichnungen älterer und neuerer Meister.

Wir sind in den Besitz nachstehender Originalhandzeichnungen gelangt und beabsichtigen dieselben zu den beigesetzten Preisen gegen Baarzahlung zu veräußern. Kunstliebhabern und fleißigen Sammlern bietet sich hierdurch eine gute Gelegenheit zur Vermehrung ihrer Schätze. — Wir senden nach auswärts gern zur Ansicht, bedingen aber sorgfältige Behandlung und gute Verpackung bei der Remission.

Abkürzungen. F. & S. = Feder und Sepia. — R. = Rothstiftzeichnung. — T. = Tuschzeichnung. — F. St. Z. = Farbenstiftzeichnung. — K. = Kreidezeichnung. — B. = Bleistiftzeichnung. — S. = Sepia. — O. = Oelskizze. — A. = Aquarell.

I. Aeltere Meister.

1. Antonio Balestra († 1740): Maria mit dem Leichnam Christi. F. & S. 12 Thlr. — 2. Michel Angelo Buonarotti († 1563): Nackte Männergestalt schreitet durch Flammen. F. & S. 65 Thlr. — 3a. Nic. Berghem († 1683): Landschaft mit Vieh. R. 5 Thlr. — 3b. N. Berghem: Viehstück. R. 5 Thlr. — 4. Annibale Carracci († 1609): Studie eines nackten Mannes und eines Mädchens. F. & S. 15 Thlr. — 5. F. Civenes: Simson mit dem Eselskinnbacken. F. & S. 8 Thlr. — 6. Civenes: David und Abigail. R. 8 Thlr. — 7. Wil. Hogarth († 1764): Lachende Herren und Damengesellschaft mit einem Affen spielend. T. 50 Thlr. — 8. J. Jordaens († 1678): Bacchanal mit trunkenem Silen. R. 20 Thlr. — 9. Jordaens: Anbetung der Hirten. F. & S. 15 Thlr. — 10. Angelica Kaufmann († 1807): Selbstporträt. F. St. Z. 60 Thlr. — 11. Raph. Mengs († 1779): Heilige auf einem Scheiterhaufen. K. 20 Thlr. — 12. F. Mieris († 1763): Kartenspieler. R (auf Pergament). 20 Thlr. — 13. van Os († 1808): Ruhendes Schaf (klein). K. 3 Thlr. — 14. Nic. Poussin († 1665): Darstellung aus der römischen Geschichte. F. & S. 12 Thlr. — 15. Guido Reni († 1642): Anbetung der Hirten. F. & S. 25 Thlr. — 16. G. P. Rugendas († 1742): Reiter mit Pferden an der Tränke. T. 10 Thlr. — 17. van Schalken († 1706.): Dame mit chinesischem Hut (Originalölgemälde in der Gallerie Schönborn-Pommersfelden befindlich). R. 4 Thlr. — 18. Snyders († 1657): Zwei Hundestudien. K. 15 Thlr. — 19. Dav. Teniers († 1649): Inneres eines Bergwerks. S. 25 Thlr. — 20. W. van de Velde († 1693): Skizze eines Schiffes. T. 20 Thlr. — 21. Lionardo da Vinci († 1519): Studienkopf. F. 50 Thlr. — 22. Lionardo da Vinci: Studienkopf. F. 50 Thlr. —

II. Neuere Meister.

23. Heinr. Adam: Parthie bei Buxheim. B. 2 Thlr. — 24. J. G. v. Dillis († 1841): Parthie bei Riva am Gardasee. O. 12 Thlr. — 25. Dillis: Waldparthie. T. 12 Thlr. — 26. A. Doll: Tegernseerhof bei München. A. 30 Thlr. — 27. A Doll: Marienplatz in München. A. 40 Thlr. — 28. F. H. Eggert: Parthie bei Tegernsee. A. 8 Thlr. — 29. B. Endres: Heil Caecilie. B. 5 Thlr. — 30. K. v. Enhuber: Schlafende Alte am Spinnrad. B. 5 Thlr. — 31. Enhuber: Jäger am Kammerfenster der Sennerin. B. 5 Thlr. — 32. Federle: Rheinfall bei Schaffhausen. A. 20 Thlr. — 33. Peter Heß: Mann und Frau mit Tragkörben. B. 20 Thlr. — 34. **Wilhelm von Kaulbach, Gruppen des abziehenden Erzvaters mit seiner Familie aus dem zerstörten Babel.** (Entwurf zum Wandgemälde im Treppenhause des Berliner Museums; große zur Hälfte schattirte Bleistiftzeichnung, hat einen Stockflecken, der aber die Zeichnung nicht berührt.) 200 Thlr. — 35. W. v. Kobell: Feldlandschaft. A. 8 Thlr. 36. Aug. Löffler: Palmenstudie. B. 15 Thlr. — 37. J. H. L. Marr: Hochzeitlader im bair. Gebirge. A. 36 Thlr. — 38. W. Melchior: Zwei Hunde. B. 10 Thlr. — 39. 40. 41. 42. C. Ockert: Rattenfänger, Hase vom Hunde verfolgt, Hasen, Rehe, kolor. Randbilder à Blatt 8 Thlr. — 43. Dom Quaglio: († 1837) Verließ einer Burg. F. & S. 5 Thlr. — 44. 45. 46. 47. 48. C. Rottmann: († 1850) Landschaften (schwache Bleistiftskizzen, à Blatt 6 Thlr. — 49. 50. 51. Mor. von Schwind: schwache Bleistiftskizzen. à Blatt 3 Thlr. — 52. J. Warnberger († 1847): Chiemsee. A. 15. Thlr. — 53. Warnberger: Gebirgslandschaft. A. 15 Thlr. — 54. Alb. Zimmermann: Partie bei Brauneburg. O. 6 Thlr. — 55. Alb. Zimmermann: Rosenlauer Gletscher. O. 8 Thlr. —

Alle Buch- und Kunsthandlungen nehmen Bestellungen an.

E. A. Fleischmann's Buch- und Kunsthandlung in **München,**
Maximiliansstraße Nr. 2. [89]

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

31. Mai.

KUNST-CHRONIK

Nr. 14.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin: L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien: P. Kaeser, Gerold & Co.**; in **München: E. A. Fleischmann.**

Die Konkurrenz-Entwürfe für die kaiserl. Museen in Wien.

Die bildende Natur des Menschen erweist sich stets am stärksten und fruchtbarsten, wenn sie sich in der Lösung neuer, ihr bisher fremd gebliebener Aufgaben versucht. Was in solchen Fällen der Geist dem Stoffe abringt, ist bei allen etwaigen Mängeln dauernder Gewinn für die Kunst, die ja lange bildend war, bevor sie schön geworden. Wir können dieß am besten beobachten auf dem Gebiete der Architektur. Das Streben der Künstler nach einer eigenthümlichen Entwickelung der modernen Baukunst rief vor vielen Jahren eine Gemüthskrankheit hervor: die Sehnsucht nach einem neuen Stile. Es bedurfte einer gewaltigen und doch fruchtlosen Abnutzung von Kräften, um der Erkenntniß Bahn zu brechen, daß die Zukunft der Architektur darauf beruht, der Konstruktionen Herr zu werden, welche neue Bedürfnisse des Völkerlebens geschaffen haben und daß erst, wenn daraus Neues, Eigenartiges hervorgegangen, die Stilfrage ihre Lösung finden wird. So haben denn auch viele unserer bedeutendsten Künstler mit dem Bewältigungsprocesse des Stoffes begonnen, den ihnen die Gegenwart zugeführt und an der Hand der Geschichte und Tradition manche überraschende großartige Schöpfung zu Tage gefördert.

Eine derartige neue Aufgabe fiel der Architektur der Neuzeit mit der Errichtung von Gebäuden zur Vereinigung wissenschaftlicher oder kunsthistorischer Sammlungen zu. Vor ungefähr 50 Jahren kannte man noch nicht das Bedürfniß besonders konstruirter Museen, wie ja überhaupt die Anschauungen über den Werth und die Bedeutung derselben noch wenig geklärt waren. Man betrachtete beispielsweise die Kunstschätze mit mehr oberflächlicher Neugierde als wissenschaftlichem Ernste und zeigte schon an vielen Orten in dem bunten Vermengen der Gegenstände, in dem Mangel eines streng geordneten Systems und jeder kritischen Sonderung den einseitigen, zum Theil selbst beschränkten Standpunkt. Aus diesem Grunde machte man sich auch geringe Sorge um den Ort der Aufstellung. Irgend ein zu anderen Zwecken nicht geeignetes Gebäude, die Rumpelkammer eines Schlosses, ein unwohnlicher Palast wurden dazu benutzt.

Erst von dem Zeitpunkte angefangen, als das Leben der Menschheit ein Gegenstand umfassenderer Forschungen wurde, als sich der Geist unserer Zeit in die Kultur vergangener Jahrhunderte in der Absicht versenkte, daraus einen Gewinn für die Fortschritte der modernen Civilisation zu ziehen, erkannte man auch in den Museen ein mächtiges Förderungsmittel zur Erweiterung der Bildung, eine Fundgrube reichhaltigen Anschauungsunterrichtes. Und damit trat auch ein bedeutsamer Wendepunkt in der Organisation dieser Institute ein. Erhöhte Ansprüche an die innere Einrichtung machten sich geltend, welche mit dem früheren Schlendrian in wohlthätiger Opposition standen und wobei eine Hauptfrage, namentlich für Gemälde und Skulpturen, die Anordnung der Räume bei einer Konzentration verschiedener Sammlungen bildete. Dieß war auch der Zeitpunkt, in dem sich die Architektur der Sache zu bemächtigen hatte.

Wie bei jedem Gebäude, welches höhere Zwecke zu erfüllen hat, theilt sich auch bei Museen die Aufgabe in eine praktische und ideale oder, um uns sachgemäßer auszudrücken, in die konstruktive und formale. Wiewohl beide im engsten Zusammenhange gelöst werden müssen, so ist doch letztere, die ideale Lösung, wesentlich abhängig von der Erfüllung der praktischen Forderungen. Eine den

verschiedenen Bedürfnissen genau entsprechende Raumeintheilung, ein zweckmäßiges Beleuchtungssystem und eine derartige Disposition, daß eine Umstellung oder Erweiterung der Sammlungen ohne Nachtheil zu jeder Zeit vorgenommen werden kann, sind die ersten nothwendigsten Voraussetzungen, welche an Pläne für solche Gebäude gestellt werden und die in Bezug auf Bildergalerien und plastische Werke ein besonderes Studium nothwendig machen. Trifft es sich sodann, daß letztere mit anderen kunsthistorischen Sammlungen in Verbindung stehen, so bestimmen in jedem Falle die Räume für Bilder und Skulpturen die ganze Gestalt des Gebäudes.

Museen sind aber auch monumentale Bauten ersten Ranges; ihre Architektur soll den Geist ihrer Kulturbestimmung kennzeichnen. Sind sie doch ein Kosmos im Kleinen, worin sich das Verhältniß des Geistes zur Natur in tausend Formen wiederspiegelt! Gebäude, solchen Zwecken gewidmet, bedürfen auch in ihrer äußeren Erscheinung einer charakteristischen Auffassung, eines edlen, das Gefühl für Schönheit befriedigenden Stiles, eines würdigen, wenn auch einfachen, den lokalen Verhältnissen entsprechenden Schmuckes. Sie tragen an sich den Beruf zu einer idealen Lösung in eben dem Maße wie ein Tempel, weil sie eine universelle, den Kultus des Geistes oder der Natur in sich begreifende Aufgabe erfüllen. Aber so hoch wir auch die Bestimmung der Museen stellen, so wäre doch jede Anlage verfehlt, welche die Raumbedürfnisse der formalen Entwickelung unterordnen, mit der Schönheit des Aeußern nicht Zweckmäßigkeit im Innern verbinden würde.

Nachdem die Frage der Anlage von Museen in Deutschland die besten Künstler viele Jahre hindurch beschäftigte und, wie wir nebenbei bemerken wollen, eine weder theoretisch noch praktisch befriedigende Lösung fand, trat sie in jüngster Zeit auch an die Wiener Architekten heran und zwar in einer so großartigen und eigenthümlichen Weise, daß wir kein Vorbild dafür aufzuweisen im Stande sind. Es handelt sich nämlich um die Unterbringung sämmtlicher, gegenwärtig an verschiedenen Orten untergebrachten kunst- und naturwissenschaftlichen Sammlungen des kaiserlichen Hofes, wozu zwei sehr umfangreiche Gebäude erforderlich sind. In das Eine sollen die Gemäldegalerie des Belvedere, das Münz- und Antikenkabinet, die Ambraser Sammlung und eine noch nicht aufgestellte ethnographische Sammlung, — in das Zweite das Mineralien- und das Naturalienkabinet verlegt werden. Nach dem Progamme war überdieß auch Rücksicht zu nehmen auf die Unterbringung des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, — eine Bestimmung welche man jedoch nachträglich wieder fallen ließ, ohne jedoch an den Hauptgrundsätzen des Progammes etwas zu ändern.

Als Baufläche wählte man den zwischen dem Burgthore und den kaiserlichen Stallungen unverbauten Raum, ein Rechteck im Umfange von mehr als 15,000 □ Klaftern, welches nach allen vier Seiten hin von Straßenzügen begrenzt wird. Es ist unstreitig der schönste Platz, welchen die Stadterweiterung Wiens übrig ließ und der an den Hauptverkehrsadern zwischen der Stadt und den westlichen Vorstädten gelegen, vollkommen geeignet ist, ihn zu einem hervorragenden architektonischen Mittelpunkte Wiens zu gestalten.

Das Programm schrieb vor, daß für die Museen zwei gesonderte, zu beiden Seiten des Burgthores gelegene Gebäude aufzuführen seien und beide Gebäudemassen der Symmetrie wegen gleich lang, breit und hoch und auch in ihrer äußeren architektonischen Ausstattung übereinstimmend gehalten werden sollten. Zu dieser Konfiguration entschloß man sich im Wesentlichen aus dem Grunde, um zwischen beiden Gebäuden einen zu Gartenanlagen verfügbaren Platz zu erhalten und in gerader Richtung die Zufahrt vom Burgthore zu den kaiserlichen Stallungen, wie diese schon gegenwärtig besteht, unberührt zu lassen. Hierbei muß gleich bemerkt werden, daß die kaiserlichen Stallungen, welche den Hintergrund des Platzes bilden, ein unansehnliches, von Fischer v. Erlach erbautes Gebäude sind und mit ihrer einstöckigen, nur im Mittelbau überhöhten Façade sich über die ganze Breite des Platzes erstrecken und daher einen sehr störenden Abschluß geben.

Die erforderliche Gesammtfläche für jedes Gebäude ist auf ungefähr 3800 □ Klafter angegeben und es soll sich dieselbe nach dem Programm auf ein Erdgeschoß und zwei Stockwerke vertheilen.

Zur Erlangung von Plänen schlug man den Weg eines beschränkten Konkurses ein. Vor einem Jahre beauftragte das Staatsministerium zuerst Professor Heinrich Ferstel, Architekt Theophil Hansen und Sektionsrath Moritz Löhr zur Vorlage von Plänen. Später ließ die Regierung auch einen jüngeren Künstler, Architekten Carl Hasenauer, zur Konkurrenz zu.

Vor einem Monate legten diese vier Künstler ihre Pläne vor. Sie wurden im kleinen Redoutensaale ausgestellt und beschäftigen gegenwärtig auf das Lebhafteste alle betheiligten Kreise. Wir wollen nun zu entwickeln versuchen, wie jeder dieser vier Künstler seine Aufgabe gelöst hat.

Es war bei der Individualität der Künstler wohl vorauszusehen, daß die Forderungen des Programmes nicht von Allen strenge eingehalten werden würden. Lag doch die Verführung nahe genug, davon abzuweichen und einen Plan, der alle Elemente zu einer bedeutenden architektonischen Schöpfung vereinigte, von dem Drucke der Konvenienz-Rücksichten zu befreien, ihn zu einem wahrhaft großartigen Ganzen zu entwickeln! Aber überraschen mußte es, bei den vier Entwürfen einer so verschiedenartigen prinzipiellen Auffassung zu begegnen. Wir

haben bemerkt, daß nach dem Programme die Museen in zwei durch einen großen Platz von einander getrennten Gebäuden von gleicher Ausdehnung und architektonischer Uebereinstimmung aufgeführt werden sollen. Sektionsrath Löhr und Architekt Hasenauer hielten an dieser Bestimmung insofern fest, als sie die beiden Museen in getrennte, einander gegenüber liegende Gebäude verlegten. Aber Ersterer handelte dabei vorwiegend aus Pflichtgefühl; er hielt es mit seiner Stellung für unvereinbar, an dem von der Behörde festgesetzten Programm eine tief einschneidende Aenderung vorzunehmen; der zweite Künstler dagegen macht kein Hehl daraus, daß er bei der Festhaltung an dem Programm durchaus mit Ueberzeugung zu Werke gegangen sei, „weil — wie er sich in seiner Denkschrift ausspricht — nur dadurch der schöne unverbaute Raum als freier Platz erhalten bleibe und jede Vereinigung der beiden Gebäude, die überdies aus vielen anderen Gründen praktisch sich als eine Unmöglichkeit herausstelle, den Platz als solchen vernichten würde." Von einem anderen Standpunkte gingen Professor Ferstel und Architekt Hansen aus. Beide Künstler erkannten die Vereinigung der beiden Gebäude durch einen Mittelbau als eine unausweichbare künstlerische Nothwendigkeit an. Ferstel betonte besonders, daß durch solch einen Mittelbau, welcher den Platz rückwärts gegen das Hofstallgebäude zu abschließen würde, nicht nur für eine künftige Erweiterung der Sammlungen Sorge getragen werde, sondern daß auch ästhetische Gründe, nämlich die Rücksicht auf eine einheitliche architektonische Lösung, welche eben nur durch die Verbindung zweier ganz gleicher Gebäude ermöglicht wird, dafür sprechen. Hansen machte dafür geltend, daß das Hofstallgebäude, in schiefer Richtung gegen das Burgthor und die neu zu erbauenden Museen gelegen, durch seine unbedeutende Architektur ein klägliches Aussehen zwischen den beiden Prachtgebäuden haben, und in Folge der Niveauverhältnisse des Platzes die ganze Anlage ohne einen entsprechenden Abschluß stets mangelhaft bleiben werde. Aus diesen Gründen und wohl auch deßhalb, um die ganze Museenanlage von ihrer Umgebung gänzlich zu isoliren, ging Hansen noch weiter als Ferstel. Er vereinigte nicht nur die beiden Gebäude durch einen Mittelbau, sondern erhöhte das Niveau des ganzen Platzes um mehr als zwei Klafter, so daß die ganze Anlage förmlich den Charakter eines Forums erhält. Die Idee der Isolirung der Museenanlage findet übrigens bei Ferstel in anderer Weise Ausdruck. Anstatt das Niveau zu erhöhen, schließt er den Platz nach allen vier Seiten ab; er verbindet nicht nur die beiden Gebäude an der Rückseite gegen das Hofstallgebäude, sondern auch vorne gegen die Burg zu durch Propyläen, welche in der Axe des Burgthores liegen und mit den Museen durch Colonnaden verbunden sind. Dabei verfolgen aber doch beide Künstler prinzipiell verschiedene Zwecke. Hansen will die Museen-Anlage nur räumlich von der Architektur der Umgebung absondern, sie aber keineswegs derart gestalten, daß das große geschäftliche Publikum denselben aus dem Wege gehe. Im Gegentheil ist es das Bestreben Hansen's, die Museen dadurch zum Mittelpunkte eines regen geschäftlichen Verkehrs zu machen, daß in den Erdgeschossen der beiden Hauptgebäude Kaufläden angebracht, dadurch Hauptverkehrspunkte der Bevölkerung zwischen der Stadt und den Vorstädten gebildet und die Museen zum Centrum eines imposanten Verkehrslebens gestaltet werden. Im Gegensatze zu dieser Auffassung beabsichtigt Ferstel mit dem Abschlusse des Platzes, die Museen geistig zu isoliren. Bei dem Eintritte in dieselben sollen die Besucher die Sorgen und Zerstreuungen des geschäftlichen Lebens zurücklassen und sich mit ernster Weihe und gehobener Stimmung dem Genusse der Kunstwerke und der Anschauung der Gebilde des Naturlebens widmen. Bei Hansen's Auffassung walten die Rückerinnerungen an Sitten und Einrichtungen südlicher Städte vor; es ist die Sehnsucht des Künstlers die Kunst zu einem Bedürfnisse und Gemeingute des Volkes zu machen, wie sie es einst in dem schönen Griechenland war. In Ferstel's Idee regt sich die Seele des deutschen Künstlers, welcher die Kunst als sein Eigen betrachtet und sie vor jeder rauhen profanirenden Berührung mit der Außenwelt zu bewahren sucht. Ueber diese prinzipielle verschiedene Auffassung in der künftigen Bestimmung der Museen läßt sich allerdings streiten; Hansen wie Ferstel stehen dabei auf einem Standpunkte, der sich bei den heutigen Beziehungen der Kunst zum Leben rechtfertigen läßt. Aber darüber kann kein Zweifel bestehen, daß beide mit richtigem künstlerischen Takte zu Werke gingen, indem sie die Gebäude im Rücken des Platzes durch einen Mittelbau vereinigten. Sie verbesserten damit wesentlich das Programm. Wenn Löhr, der Chef der Sektion für Hochbauten im Staatsministerium, dies nicht gethan, so begreifen wir diese Rücksicht. Dagegen zeigte Hasenauer durch seinen apodiktischen Ausspruch über die praktische Unmöglichkeit der Vereinigung der Gebäude einen Mangel an Gefühl für Massenwirkung, welche bei einem so jungen Künstler schwer in's Gewicht fällt. Wenn wir uns daher in Bezug auf die Lösung der Museen-Anlage entschieden für die Auffassung von Hansen und Ferstel aussprechen, so leitet uns hierbei auch der Gedanke, daß sich kein günstigerer Moment finden läßt, um der Stadt das zu geben, was ihr bisher fehlt — ein großartiger architektonischer Mittelpunkt. Man nahm bei der Feststellung des Stadterweiterungsplanes darauf nicht Bedacht. Warum sträubt man sich jetzt, das Versäumte bei einem Baue einzuholen, welcher in seiner Beziehung zur Hofburg, nach seiner idealen Bestimmung und selbst nach seiner so günstigen Lage dazu wie geschaffen ist? Dabei wollen wir allerdings nicht verkennen, daß die Lösungen der Anlage, wie sie

beide Künstler versucht, bedeutender Modifikationen fähig sind. So ist unstreitig die gewaltige Terrain-Erhöhung bei Hansen ein Motiv, bei dem der Künstler nicht bloß die Kostenfrage unberücksichtigt ließ, sondern welches auch in praktischer Hinsicht schwer zu besiegende Hindernisse bereitet. So begreifen wir auch, daß Ferstel's Abschluß der Museenanlage gegen die Hofburg zu die Benutzung des Platzes für den öffentlichen Verkehr erschwert. Aber diese und andere Mängel lassen sich beseitigen, ohne den Grundgedanken aufgeben zu müssen.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

—A. **Gerhard,** Eduard, Archäolog des Königl. Museums, Professor an der Universität und Akademiemitglied, starb zu Berlin am 12. Mai d. J. — Geborner Schlesier, kam er als junger Philolog aus Breslau nach Berlin, wurde Böckh's Schüler und im Jahre 1815 erster von der jungen Universität rite promovirter Doktor der Philosophie. Durch das Lesen alter Handschriften hatte er die frühere Sehkraft verloren und mußte im Jahre 1820 zur Stärkung seiner auch anderweitig angegriffenen Gesundheit nach Italien reisen. Hier faßte er den Plan, dem Studium der alten Kunst sich zu widmen, und diesen Plan fest im Auge, ging er zum zweiten Male, diesmal auf lange Zeit, im Jahre 1822 nach Italien und zwar zunächst nach Rom zurück. Nun begann er mit geschwächten Augen und angegriffenem Körper seine lange, rastlose Thätigkeit, deren literarische Erfolge ihn bald unter die Ersten der jungen archäologischen Wissenschaft stellten. Mehr als zwölf Jahre blieb er in Rom, und als er seit 1837 dauernd in Berlin seinen Aufenthalt genommen hatte, gab die Ausbeutung des auf klassischem Boden Gesammelten und Erworbenen neue Arbeit, die bis an's Ende, auch als die Kräfte mehr und mehr ihn verließen, so gut es gehen mochte, ihn beschäftigt hielt. Während der letzten Jahre arbeitete er nur mit Hülfe fremder Hände. Ein seltenes Gedächtniß hatte sein umfangreiches und gründliches Wissen treu bewahrt, und die stets zunehmende Schwäche der Augen allmählich ohne den feinen und edelsten Sinn ihn schaffen gelehrt.

Es ist wohl als eigenthümlich hervorgehoben worden, daß die Schwäche des Sinnes, durch den die bildende Kunst sich uns vermittelt, ihn gerade zu ihrem Studium geführt hat, und es ist hier und da seiner kunstforschenden Richtung zum Vorwurfe gemacht, was natürliche Folge eines früh empfundenen physischen Mangels war. Allerdings war das Erfassen des jedesmaligen Kunstwerks als eines schönen Ganzen nicht seine Sache, da ihm das einzelne Monument als Gegenstand seiner Forschung nicht, sofern es schön, sondern sofern es lehrhaft und selbst wieder instruktiv war, galt und gelten mußte. So richtete er denn auch bald auf die Kunstwerke sein Augenmerk, zu deren Verständniß vor allen anderen es der Beobachtung und Erforschung des Einzelnen bedarf: die Vasen und etruskischen Spiegel. Als er diese Gebiete betrat, fand er kaum Nennenswerthes vor; sie wuchsen gerade damals durch neue und immer neue Funde. Mit jeder thatsächlichen Erweiterung ihrer Grenzen rückte auch er mit emsiger Hand seine Marksteine vor, denn seine Feder verzeichnete jeden neuen Zuwachs. Dann nutzte er die liegenden Schätze für die Kunstwissenschaft und bebaute mit der ganzen Energie eines sittlich-ernsten Charakters, ausgerüstet mit tüchtigem philologischem Können ein Feld, welches bis dahin brach gelegen hatte. Ueberhaupt aber ist es ihm nicht hoch genug anzurechnen, daß er mit sicherem Takte ausschließlich fast die Seite der Kunstforschung in's Auge faßte, wir können sagen: wissenschaftlich begründete, welche er auch ohne den ihm fehlenden Sinn annähernder Vollendung entgegenzuführen im Stande war: die museographische und katalogisirende. Seine Ausgrabungsberichte, in Schorn's Kunstblatt, im archäologischen Intelligenzblatte der „Hallischen Literaturzeitung", in den Schriften des „Archäologischen Instituts", dann aber vor Allem im „Rapporto Volcense" niedergelegt, werden auf immer dem Archäologen die Ausgangspunkte seiner Forschungen auf diesen Gebieten bleiben; und seine Vasenbilder in ihrer ausdrucksvollen und doch ungeschmückten, von falscher Akademik entfernten Wiedergabe sind unübertroffene, wo nicht unerreichte Muster der Publikation.— Zu solchen Arbeiten trat sehr bald seine eingreifende organisatorische Thätigkeit, welche ihn zum Leiter aller archäologischen Wissenschaft auf eine lange Reihe von Jahren gemacht hat. Die Gründung des „Archäologischen Instituts" in Rom (1828), — man mag über das dermalige Verhältniß dieses Instituts zu dem, was wir Kunst nennen, denken, wie man will — diese Gründung ist vielleicht die folgenreichste Thatsache in der Geschichte der Wissenschaft unseres Jahrhunderts, und sie ist nicht zum geringsten Theile sein Werk. Ferner war er Herausgeber der seit 1843 in Berlin erscheinenden „Archäologischen Zeitung" und Präsident der „Archäologischen Gesellschaft" daselbst. Und mitten in dieser umfassenden Thätigkeit, welche völlig zu bewältigen eines Menschen Kraft kaum ausreichend schien, fand er stets Zeit, für die Vielen nah und fern zu sorgen und zu denken, welche seine Schüler ehemals gewesen oder später waren.

Eine solche Thätigkeit, sollte man meinen, mußte eine gewisse Einseitigkeit als nothwendigen Gegensatz finden. Und doch trat dieselbe nur da hervor, wo sie unumgänglich Platz greifen mußte, in der literarischen Vertretung seines gelehrten Berufes. An ihm selbst war von einer Beschränkung geistiger Empfänglichkeit und geistiger Kräfte nichts zu bemerken. Seine nähere und fernere Umgebung hat dann die mannigfachsten Beweise empfangen und stets gerne empfangen. Für die Kunst, namentlich in ihrer ganzen Ausdehnung bis herab zu ihren neuesten nur irgend bemerkenswerthen Leistungen, zeigte er, der Archäologe, lebhaftes Interesse und, was mehr bedeutet, er war hier oft bis in die unscheinbarsten Einzelheiten hinein, genau unterrichtet. Denn was eigene Beobachtung ihm nicht hatte leisten können, mußte der stete Verkehr mit Anderen und sein eignes großes Entgegenkommen ihm ersetzen.

Oft hat er diesem Interesse den wärmsten Ausdruck gegeben. So war er, bis ihn die mehrwöchentliche letzte Krankheit auf's Lager warf, eifriges Mitglied des „Vereins für Kunst des Mittelalters;" und alle Mitglieder des letzteren werden sich erinnern, wie gerade er, der gelehrte Vertreter der antiken Archäologie, es war, welcher im vorletzten Jahre seines Lebens in jenem Kreise vorschlug, dem allmählich erweiterten Programme des Vereins auch in dem zu erweiternden Namen einen Ausdruck zu geben. Seit jenem Tage nannte sich derselbe „Verein

für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit," und so mag denn jede neue Sitzung in den zurückbleibenden Genossen das Andenken an den geliebten Todten erneuen!

Sn. **Phillip**, John, einer der angesehensten britischen Genremaler, welcher am 27. Februar in London aus dem Leben schied, war von Geburt ein Schotte. Der Sohn armer Eltern, erblickte er am 17. April 1817 in Aberdeen das Licht und trat als Knabe bei einem Stubenmaler und Glaser in die Lehre. Der Zufall verschaffte ihm einen Gönner. Beauftragt, in dem Hause eines wohlhabenden Mannes eine Scheibe einzusetzen, vernachlässigte er dies Geschäft, ganz in die Betrachtung der in dem betreffenden Zimmer aufgehängten Gemälde versunken, bis ihn die Stimme des Hausherrn aus seinen Träumereien aufweckte. Der letztere, auf den Kunstsinn des Knaben aufmerksam geworden, empfahl ihn an Lord Panmure, dessen Freigebigkeit dem jungen Talente die künstlerische Laufbahn eröffnete. Phillip besuchte von 1837 bis 1840 die königliche Akademie in London, vermochte jedoch anfangs keinen rechten Erfolg zu erringen, weil er sich an Stoffe machte, die der Eigenthümlichkeit seines Talentes nicht entsprachen. Erst als er nach mehrjährigem Aufenthalt in seiner Heimat die Früchte seiner Studien, welche der Beobachtung und Schilderung des schottischen Landvolks gewidmet waren, nach London zur Ausstellung brachte, sicherte er sich in steigendem Maße den Beifall der Kunstfreunde. Von den Werken, welche ihm einen hervorragenden Platz in der britischen Kunstwelt verschafften, sind zu nennen „Presbyterian Catechising" (1847), „A Scotch Fair" (1848), „Drawing for the Militia" (1849), „Baptism in Scottland" (1850). — Im Jahre 1853 nöthigte ihn seine angegriffene Gesundheit, den Süden aufzusuchen. Er zog es vor, statt nach Italien zu gehen, zu seinem Aufenthaltsort Sevilla zu wählen, da er sich von Murillo und Velazquez besonders angezogen fühlte. Unter dem Einfluß der Werke dieser Meister suchte er das Straßen- und Volksleben Sevilla's in Skizzen und Gemälden zu charakterisiren. Mit einer Anzahl fertiger Bilder und einer reichen Ausbeute künstlerischen Materials nach London zurückkehrend, verschaffte er seinem Rufe einen neuen und bedeutenden Zuwachs. Zu den besten dieser spanischen Sittenbilder sind zu rechnen: „La Perla de Triana", A Letter-writer at Sevilla" und vor allen „La Gloria — a Spanish Wake." Auch als Bildnißmaler zeichnete sich Phillip durch lebendige Auffassung und feine Charakteristik aus. Seit dem Jahre 1859 war er Mitglied der Londoner Kunstakademie.

Personal-Nachrichten.

Clarkson Stanfield, einer der bedeutendsten englischen Landschaftsmaler, geboren 1793 in Northumberland, ist am 22. Mai in London gestorben.

Ministerialrath Heider, Präsident der Wiener Akademie, der aus Gesundheitsrücksichten den Winter in Italien zugebracht hatte, ist von dort im besten Wohlsein nach Wien zurückgekehrt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Johann Matejko**, ein jüngerer polnischer Künstler, dessen Bilder auf der diesjährigen und früheren Pariser Ausstellung sich großer Auszeichnungen zu erfreuen hatten, stellte in der zweiten Hälfte des Mai im österreichischen Kunstverein zu Wien ein historisches Genrebild aus, welches in den Kreisen der dortigen Künstler und Kunstfreunde lebhaftes Interesse erweckt. „Der Alchymist Sendziwoj produzirt vor dem Könige Sigismund III. von Polen und dessen Hofe die Verwandlung des Erzes in Gold" (1630). So die Unterschrift des Bildes, von dem ein Wiener Blatt folgende lebendige Schilderung entwirft: „Der Schauplatz ist ein Gemach in der königlichen Burg zu Krakau. Im Kamin glühen und sprühen die Flammen wie ein Fegefeuer. Vor dem Kamin kniet ein Adept, in der einen Hand die Feuerzange, mit der andern aber hält er zwischen Daumen und Zeigefinger ein Goldstück empor, zu dem sich die anwesenden hohen Herrschaften, von verschiedenen Gefühlen beseelt, herandrängen. Das große Werk ist gelungen, der Gott dieser Welt ist geboren und leuchtet in einer verführerischen Strahlenglorie. Der königliche Rath Wolski, ein vielgewandter Weltmann mit einem kräftig durchgearbeiteten Kopfe, läßt sich indessen von dem Wunder nicht blenden; er will die Probe der Wahrheit haben, und so beugt er sich über eine Stuhllehne mit forschender Miene über die Goldmünze her und betrachtet sie mit Kennerblick durch eine Lupe. Hat sie das rechte Korn? Der Ausdruck seiner Züge läßt fast darauf schließen, und ist es so, gewiß dieser Kavalier wird sich mit allem Anstand in die angenehmen Folgen des Wunders fügen. Neben ihm steht der König, eine viel feiner organisirte Natur, die trotz der inneren Unruhe, in die sie der wunderbare Vorgang sichtbar versetzt, doch eine gewisse vornehme Nachlässigkeit zu wahren weiß. Fast mehr als das Gesicht verrathen die rechts und links wie nervös nach einem Halt- und Stützpunkt suchenden Hände die Erregtheit Sr. königlichen Majestät. Hinter diesen Beiden sieht man den Rath Mniszech nach der weltlichen Monstranz hinlugen. Auf der derben Gestalt sitzt ein fetter, brutaler Kopf, aus dessen Augen eine unheimliche Gier nach Besitz und Macht leuchtet; gelangte das Geheimniß des Goldmachens in diese Hände, wahrlich, die Welt hätte keine Ursache, sich dazu Glück zu wünschen. Seitwärts von dieser Gruppe sitzt an einem Tische, auf welchem ein Krucifix steht, der Hofkaplan: ein bejahrter Herr, schmächtige Figur, eingetrocknetes, scharf geschnittenes Gesicht mit höchst dürftigem Barttriebe. Während die eine Hand auf einem Gebetbuche ruht, beugt sich die ganze Gestalt in heftiger Bewegung gegen den Adepten vor; man sollte glauben, die Augäpfel müßten dem frommen Manne aus dem Gesichte rollen, so mächtig treibt die Ueberraschung, das Entsetzen und die Begier, das Unglaubliche zu schauen, diese Organe aus dem Kopfe heraus. Er hält das Wunder im ersten Augenblick für ein fluchwürdiges Teufelswerk, aber im Augenblick darauf scheint ihm schon der Gedanke aufzudämmern, wie man wohl das blanke Metall zur größeren Ehre Gottes, will sagen der Kirche, benützen könnte. Der Hofnarr, dessen Kopf man hinter dem Geistlichen erblickt, ist der Situation offenbar nicht gewachsen. Das Gesicht des armen Spaßmachers geht völlig aus dem Leim, er reißt Augen und Ohren auf ob des unerhörten Wunders, welches sich in seiner Gegenwart ereignet. In der Tiefe des Gemachs wird das Bild durch eine Gruppe abgeschlossen, in deren Mitte die von den freudigsten Gefühlen bewegte Favorite des Königs steht." So detaillirt umschreibt man nur ein Bild, das durch die Feinheit und Schärfe seiner Charakteristik den Beschauer lebhaft und dauernd zu fesseln vermag. Und hierin liegt auch offenbar die ungewöhnliche Stärke des Meisters. Daß uns dagegen die koloristische Seite seines Bildes ebenso befriedigt hätte, können wir nicht sagen. So sehr sich Matejko durch seine tüchtige, fleißige Zeichnung und die drastische Verständlichkeit seiner Motive von den Genremalern gewöhnlichen Schlages unterscheidet, so durchaus modern im schlimmen Sinne ist er andererseits in dem falschen, bald violetten, bald schmutzig grauen Ton seiner Farbe, der es an Kraft und vor Allem an jedem sublimeren Reiz gebricht. Im Ganzen können wir daher sein Bild wohl zu den ungewöhnlichen, nicht aber zu den erquicklichen Leistungen des Tages zählen.

* **Die Kunsthandlung von P. Käser in Wien** brachte in letzter Zeit einige bemerkenswerthe Bilder von deutschen und französischen Meistern in ihrem Lokale zur Ausstellung. So das „Heilige Dreikönigsfest" von Knaus, zwei vorzügliche Thierstücke von Thoren, eine „Schafheerde" von Jacque, dem ausgezeichneten Maler und Radirer, Jagdbildchen von Straßgschwandtner, eine Marine von Gudin, endlich Bilder von Charles Müller, Fichel und Diaz. — Ebendaselbst sahen wir einen Probedruck des neuesten Stiches von Henriquel-Dupont nach Correggio's h. Katharina im Louvre, eine wahre Meisterleistung des Grabstichels, in der koloristischen Reproduktion von

Correggio's Eigenthümlichkeit selbst den vortrefflichen Stichen Toschi's an geistreicher Behandlung noch überlegen. Das Blatt wird allernächstens in den Handel kommen.

—l. **Berliner Ausstellungen.** In den letzten Wochen ist wenig Neues ausgestellt worden. Das Hervorragendste ist jedenfalls ein Bild von Karl Hoff in Düsseldorf: „Rast auf der Flucht", jetzt im Besitz des Kunsthändlers Lepke. Zwei junge Kavaliere in der Tracht Louis XIV. sind nach einem Duell auf ihrer Flucht in einem Bauernhause abgestiegen, wo sich der Jüngere, der selbst nicht unverwundet geblieben, für kurze Zeit auf das Bett gestreckt hat, während der Aeltere, wohl der Sekundant, seinen Schlaf bewacht. Ein junges Bauernmädchen beobachtet mit sichtlichem Interesse das jugendlich schöne Gesicht des Schlummernden, während ein Bauernbursche seinen Unwillen darüber kaum verhehlt und der alte Bauer seine stillen Betrachtungen über den Vorfall anstellt. So ist jede einzelne Figur auf das Feinste in ihrem Bezug zur Handlung charakterisirt, dabei ist das Bild höchst sorgfältig durchgeführt und von einer seltenen Schönheit in Zeichnung und Farbe. — Sehr anziehend ist auch ein Bild von W. Kray in Sachse's Salon, die Loreley. Es ist eine einzelne, halbnackte Gestalt auf der Spitze des Berges sitzend und auf die Leyer gestützt, träumerisch wehmüthig in das dämmernde Rheinthal hinabblickend. Von dem im Heinischen Liede angedeuteten Motiven ist keines benutzt, sie singt weder, noch kämmt sie ihr goldenes Haar, auch von den Schiffern im kleinen Schiffe ist nichts zu sehen und doch oder wohl eben deswegen giebt das Bild den eigenthümlich poetischen Zauber des Liedes in weit höherem Grade wieder als irgend eine der früheren Darstellungen. Bei Sachse hat auch der junge Bildhauer Erdmann Encke, welcher bereits durch seinen Sieg in der Konkurrenz um das Jahndenkmal bekannt geworden ist, eine ganz vortreffliche Büste der früheren Sängerin, jetzigen Schauspielerin, Johanna Jachmann-Wagner ausgestellt. Die mächtig geformten Züge der schönen Frau sind mit der liebevollsten Naturwahrheit und sprechender Aehnlichkeit wiedergegeben, der gutmüthige Ausdruck des Gesichts ist nirgends verwischt und doch geht durch das Ganze ein hoheitsvoller idealer Zug, der fern von allem theatralischen Pathos dieser ersten Darstellerin heroinenhafter Gestalten die berechtigte künstlerische Verklärung giebt. — Das Bild Bleibtreu's, die Eroberung von Alsen, wird in nächster Zeit mit Kamphausen's Düppelsturm gemeinsam ausgestellt werden. Bekanntlich sind diese beiden Gemälde nach dem dänischen Kriege in Folge einer Konkurrenz für die Nationalgalerie bestellt worden. Auch auf die Siege vom Sommer 1866 hin war eine Konkurrenz ausgeschrieben worden, in der Bleibtreu's Reiterangriff bei Königgrätz und Sell's (Düsseldorf) König Wilhelm bei Lipa den Sieg davontrugen. Es sollen 20—30 Skizzen eingeschickt worden sein, die übrigens nicht öffentlich ausgestellt worden sind.

Der Mannheimer Kunstverein veranstaltete, zur Verstärkung der schwach beschickten permanenten, eine historische Ausstellung von Pfälzer Bildern von der Zeit Karl Theodor's bis auf unsere Tage. Durch die bereitwillige Theilnahme zahlreicher Bilderbesitzer wuchs die Sammlung bis auf nahezu 200 Nummern an, die von den Skulpturen Verschaffelt's, des Schöpfers der Bildwerke an der Mannheimer Jesuitenkirche und im Schwetzinger Schloßgarten, bis zu den neuesten Werken Th. Weller's, M. Artaria's, Travers', Hoff's und Reinhard's herabreichen und die bekannten Namen Brinckmann, Kobell, Rottmann, Friedemann, Heinlein, Coblitz u. A. repräsentiren. Die Ausstellung hat ein besonderes Interesse dadurch, daß sie sowohl die Entwickelung jedes einzelnen Künstlers für sich als namentlich die Verzweigung der pfälzischen Schule einerseits in die Münchener, andererseits in die Düsseldorfer zur klaren Anschauung bringt.

* **Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien** veranstaltete im Mai d. J. wie alljährlich die erste seiner drei Sommer-Ausstellungen im Vereinslokale des Volksgartens. Der Kunstwerth dieser Ausstellung ist, entsprechend der gesammten Thätigkeit des „älteren" Wiener Kunstvereins, ein recht bescheidener. Wir machen pflichtschuldigst auf die besseren Werke aufmerksam, unter denen sich übrigens ausnahmsweise diesmal auch einige gute befinden. So das Bild des römischen Titusbogens von dem stets vortrefflichen Rudolf Alt und eine „Landschaft bei Luzern" von Anton Hansch mit schöner Fernsicht auf See und Gebirge. Diese letztere und ein recht hübsch gedachtes, wenn auch etwas schwer gemaltes Genrebild von Franz Schams: „Der belästigte Ehemann", hat der Verein zur Verlosung angekauft. Ferner sind zu nennen: Friedr. Friedländer's „Stelldichein", Johann Till's „Siesta" und zwei Blumen- und Fruchtstücke von Josef Lauer.

Aus Karlsruhe wird uns geschrieben: „Seit der Ausstellung der für Paris bestimmten Werke in der Großh. Kunstschule ist hier wenig Nennenswerthes dem Publikum zur Ansicht geboten worden. Die Permanente des Kunst-Vereins brachte kaum ein erträgliches Bildchen; dagegen wurden in der Großh. Kunst-Halle zwei Werke von höherer Bedeutung ausgestellt. Das erste ist eine Landschaft von C. F. Lessing. Die Stimmung derselben ist nach einem Gewitter, ein einfaches Thal mit breitem, ausgetretenem Fluß. Das Bild besitzt im Ton viel Wahrheit und Feinheit, hingegen ist das Wasser so gelb, daß man es erst beim Betrachten der Behandlung als Wasser erkennt. Das zweite Werk brachte Canon: „Oliver Cromwell an der Leiche Karl's I." Gestalt und Ausdruck Cromwell's besitzen Kraft und Energie. Die Anordnung ist wirksam und der Raum eng auf die Hauptfigur beschränkt. Während z. B. Paul Delaroche bei Behandlung desselben Gegenstandes ein breites Format wählte, wobei natürlich die Lokalität und der Sarg mehr Raum in Anspruch nahmen, griff Canon zu einem hohen, wobei er überdies die Füße des Cromwell noch in den Rahmen gehen ließ und erreichte dadurch auch bei bescheidener räumlicher Größe des Bildes eine imposante, wirkungsvolle Erscheinung der Hauptfigur. Das Kolorit ist sehr tief und warm. Es dürfte diese Leistung wohl eine der gediegensten — wenigstens unter den hier zur Ansicht gekommenen — von Canon sein."

Kunsthandel.

Von den Fresken des Cornelius in der Münchener Glyptothek sind kürzlich photographische Nachbildungen erschienen. Auch eine Anzahl der Skulpturwerke dieser herrlichen Sammlung liegt jetzt in größeren und kleineren Photographien vor. Darunter befindet sich die von König Ludwig I. „entführte" Venus, die jedoch leider nur nach einem früher angefertigten Gypsabguß aufgenommen werden konnte. Nichtsdestoweniger ist, wie uns Eingeweihte versichern, gerade nach ihr bei den Verkäufern der Photographien die meiste Nachfrage!

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

Die Stuttgarter Kunstschule hat eine neue Organisation erhalten. Sie tritt fortan unter die unmittelbare Aufsicht des Kultministers und erhält dadurch gewissermaßen den Charakter und die Stellung einer Akademie. Gleichzeitig hat die Anstalt eine Erweiterung für die Zwecke der Kunstgewerbe erhalten und eine dem entsprechende Bereicherung ihrer Lehrmittel und Vortragsgegenstände erfahren.

Vermischte Kunstnachrichten.

—l. **Karl Sell in Düsseldorf** ist von dem Fürsten von Hohenzollern mit einer Darstellung der Vermählung des Grafen von Flandern mit der Prinzeß Maria von Hohenzollern beauftragt worden.

—l. **Der Bildhauer Graf von der Recke-Volmerstein** ist Berliner Blättern zu Folge Hofbildhauer des Vicekönigs von Egypten geworden. Bekanntlich ist auch der Baumeister des Vicekönigs ein Deutscher, der als Specialist im maurischen Stil bekannte Architekt von Diebitsch. Vor nicht langer Zeit ist eine fast fertige maurische Moschee mit Arkaden von Gußeisen, in Lauchhammer angefertigt, wohlverpackt nach Kairo abgegangen und dort von den Arbeitern des Herrn von Diebitsch aufgestellt und vollendet worden. — Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, daß auch die spanische Regierung einen deutschen Architekten, Reinhard, beschäftigt, um Aufnahmen und Zeichnungen der alten Gebäude anzufertigen. Von Reinhard's Arbeiten ist ein großes Blatt der Moschee zu Cordova bei Loeillot in Berlin im Farbendruck erschienen.

Der schwedische Bildhauer Molin ist aus der Konkurrenz um das in Stockholm zu errichtende Denkmal für Karl XII. als Sieger hervorgegangen. Derselbe hat sich verpflichtet, die

Statue nebst Granitsockel nach dem von ihm vorgezeigten Modelle für 40,000 Thaler schwedisch vor dem 1. December 1868 zu fertigen und abzuliefern.

Für die Ausmalung des Krefelder Rathhaussaales hat die Stadt Krefeld 2000 Thaler und der Rheinisch-Westphälische Kunstverein 4000 Thaler verwilligt. Dem Vernehmen nach soll eine Konkurrenz stattfinden, wobei jedoch den Bewerbern völlig freie Wahl bezüglich des darzustellenden Gegenstandes gelassen werden soll.

Luther-Denkmal. Der Ausschuß des Luther-Denkmal-Vereins in Worms hat kürzlich über den Fortschritt seiner Aufgabe in der Zeit vom Juni 1865 bis April 1867 einen Bericht veröffentlicht, wonach die Enthüllung des großartigen Monuments nun mit einiger Zuversicht für den Juni 1868 in Aussicht gestellt werden kann. Seit dem Erscheinen des letzten Jahresberichtes wurden die Modelle des Petrus Waldus, des Melanchthon und der Städtefigur Magdeburg vollendet. Rückständig sind noch die vier Seiten-Reliefs aus Luther's Leben und die beiden Städtefiguren Augsburg und Speyer. Für letztere ist der Bildhauer Joh. Schilling in Dresden zugezogen worden. Auf dem für das Denkmal bestimmten Platze vor dem Neuthor an der Promenade zu Worms ward im vorigen Sommer nach Angabe des Professor Nicolai in Dresden das Fundament gelegt, und im Laufe des kommenden Sommers gedenkt man den Unterbau mit Stufen, Postamenten und Zinnenmauer aufzustellen. Der Zuwachs der Vereinskasse hat in dem genannten Zeitabschnitte nicht ganz 900 Fl. erreicht. Zu der Gesammtsumme der Mittel von 179,722 Fl. kommt aber noch der nicht unbeträchtliche Zinsenzuschuß aus den in Staatspapieren angelegten Kapitalien. Die Summe der Ausgaben belief sich am 18. Januar 1867 auf 106,964 Fl. Von dem bei F. A. Brockhaus in Leipzig in einer Auflage von 60,000 Exemplaren erschienenen xylographischen Bilde des Luther-Denkmals sind noch mehr als 10,000 Exemplare vorräthig, welche zu einem bedeutend ermäßigten Preise den Freunden des Unternehmens empfohlen werden.

Regensburger Dom. Der Verein für den Ausbau des Domes in Regensburg hat seinen Jahresbericht pro 1866 veröffentlicht, welchem wir die folgenden, den erfreulichen Fortgang des Werkes bekundenden Daten entnehmen. Trotz der kriegerischen Zeiten wurde die für das Baujahr 1866 festgestellte Aufgabe vollständig gelöst, nämlich der nördliche Thurm, der im Jahre 1865 bis zum Schlusse der Fensterbögen des Achtecks gediehen war, bis zum Fuße des Helms vollendet, und zugleich am südlichen Thurm der Bau des Helmes selbst begonnen. 18 Fuß des auf eine Gesammthöhe von 133 Fuß berechneten Helmes stehen fertig da. Unter den Einnahmen des Vereins, welche sich für das bezeichnete Jahr auf 67,770 Fl. belaufen, nimmt der von König Ludwig I. auch für 1866 wieder bewilligte Jahresbeitrag die erste Stelle ein. Im Laufe des Jahres 1867 sollen die Helme beider Thürme bis auf etwa 33 Fuß gebracht und außerdem die Vorarbeiten für die möglichst gleichzeitige Vollendung auch des Querschiffes am Dom in Angriff genommen werden. Im Jahre 1870 hofft man mit dem ganzen Ausbau fertig zu sein. Der Regensburger Dombaumeister, Herr Denzinger, hat eine detailirte Ansicht der Westseite des Domes in seiner Vollendung auf der Pariser Weltausstellung ausgestellt.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Beulé, M., Causeries sur l'Art: Les expositions. — L'enseignement de l'architecture. — La peinture décorative. — Le gout public et la sculpture. — Les vases chinois. — Polygnote et Apelle. — Un prejuge sur l'art Romain. — Velasquez et Murillo. — L'école de Rome au 19. siècle. Paris, Didier et C. 1867. 8⁰.

Gérard, Henri, Correspondance de François Gérard, peintre d'histoire avec les artistes et les personnages célèbres de son temps, précédé d'une notice sur la vie et les oeuvres de Gérard par M. Adolphe Viollet-le-Duc. Paris, Typographie de Ad. Lainé et J. Harard. 1867. 8⁰. Mit dem Porträt des Künstlers von Girodet, gestochen von F. Girard.

Goya, par Charles Yriatre. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec 50 planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriatre. Paris, H. Plon. 1867. 4⁰.

Grimm, H., Rede auf Schinkel, gehalten vor der Festversammlung des Architektenvereins zu Berlin den 13. März 1867. Berlin, Dümmler. 1867. 8⁰.

Gwilt, Joseph, An Encyclopaedia of Architecture, historical, theoretical and practical. A new edition, revised, with alterations and considerable additions by Wyatt Papworth. London, Longmans, Green & Co. 1867. 1364 pag. 8⁰.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. 1867. Nr. 5.
Ein Besuch bei Peter von Cornelius. — Ein Pompeji der altchristlichen Zeit. — Gustav König's Psalmenbilder. — Neueste Gemälde christlicher Kunst von Pfannschmidt und Schubert.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 20.
Englands Kunstindustrie. — Dr. Czerny's Vorlesungen über die Physiologie der Farben.

Gewerbehalle. 1867. 4. Heft.
Die Kunstanwendung des Glases. Von Jakob Falke (Schluß). — Ornamente und Motive. — Wandspiegel. Rahmen für ein Heiligenbild. — Krankentisch. — Schmiedeeiserne Gitter aus dem 17. Jahrhundert und moderne Schmiedeeisengitter. — Ueberdeckter Gartensitz. — Füllungsstücke für Holzschnitzerei. — Marmorsarkophag. — Gaslampe auf ein Kamin.

Kölnische Zeitung. 1867. Nr. 142.
Briefe von Peter von Cornelius.

Gazette des Beaux-arts. Mai 1867.
Les Beaux-arts à l'exposition universelle. Par E. Galichon. — Ingres, sa vie et ses ouvrages. I. Par Ch. Blanc. (Mit Abbild.) — De l'emaillerie. II. Par Alfr, Darcel. (Mit Abbild.) — Géricault. III. Par Ch. Clément. (Mit Abbild.) — Exposition de Bordeaux. Par Ph. Burty. — J. M. Vien. Par Fr. Aubert. (Mit Abbild.) — Causeries sur l'art. — Correspondance de l'Allemagne. Par Alfr. Woltmann.

Chronique des Arts. No. 182.
Ventes. — Les salles de l'histoire du travail. — Le portrait de Mad. de Senonnes par Ingres. — Necrologie (Crapelet.) — Nouvelles.

Journal des Beaux-arts. Nr. 8 et Supplément.
Exposition universelle: La peinture et la sculpture. — Société Belges des Aquarellistes. — Hittorf et Gau. — Les grandes ventes de tableaux et d'objets d'art à Cologne.

The Art-Journal. Mai.
Royal Scottish Academy exhibition. — Society of British artists. 44. exhibition. — Exhibition of French and Flemish pictures. 14. season. — The fine arts in Birmingham. — Architecture in Africa. — Obituary (Cornelius; Gray; John Phillip). — Photoseiagraphy. — Notabilia of the universal exhibition. — Frescoes in the Houses of parliament. — South Kensington Portrait-Gallery.
Beigegeben die Fortsetzung des Katalogs der Weltausstellung und zwei Stahlstiche nach J. Gilbert und J. Phillip.

Berichtigungen.

Zu dem Aufsatze zu der Radirung von R. Koller im 5. u. 6. Heft der Zeitschrift d. Js. sind folgende Druckfehler zu berichtigen:
S. 108 Z. 10 v. u. lies Neben statt Ueber. — S. 108 Z. 18 v. u. lies halbdunkeln statt helldunkeln. — S. 109 Z. 8 v. u. lies deutsche statt heutige. — Ebenda lies Zuviel statt Zirkel.

Bensa: 1. Pflügender Ackersmann; 2. Ungarischer Markt; 3. Ungarischer Bauernwagen; 4. Zigeuner-Wagen mit Pferden. — Stache: Lesende Dame. — E. Lichtenfels: 1. Waldlandschaft; 2. Hof aus Meran. — Diaz: Kleine Studie. — Troyon: Viehhirten (Skizze). — Dargelas: Winterlandschaft — Straßgschwandtner: 1. Reitergruppe; 2. Pferdeköpfe. — Karolus: Das Musikstück. — Raffalt: Schiffspferde (Studie). — E. Hünten: Scene aus dem letzten Kriege: „Die Rekognoscirung." — Antonie Biel: Regenwetter. — A. Stegmann: 2 Kinderporträts. — A. Jebens: Porträt des Präsidenten des Abgeordneten-Hauses, Herrn v. Forkenbeck. — [90]

Nr. 15 der „Kunstchronik" wird mit dem achten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst Freitag den 14. Juni ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

14. Juni.

KUNST-CHRONIK

Nr. 15.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: **L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien**: **P. Kaeser**, **Gerold & Co.**; in **München**: **E. A. Fleischmann.**

Die Konkurrenz-Entwürfe für die kaiserl. Museen in Wien.

(Schluß.)

Untersuchen wir nun die konstruktive Entwickelung der vier Entwürfe. Der für jedes Museum auf dem Situationsplane ausgemittelte Flächenraum bildet ein längliches Rechteck, dessen Längenseiten gegen die nach Mariahilf und Schottenfeld führenden Paralellstraßen und dessen Schmalseiten gegen die Ring- und Lastenstraße gerichtet sind. Maßgebend für die Gestalt des Grundrisses war das kunsthistorische Museum, weil die Raumbedürfnisse und Beleuchtung desselben das sorgfältigste Studium erforderten. Hierbei müssen wir aber sogleich bemerken, daß das Programm die schon bestehenden Sammlungen, wie auch das gegenwärtig in denselben beobachtete System der Aufstellung im Auge hatte und nur auf eine Erweiterung dieser Sammlungen Rücksicht nahm. Eine detaillirte Eintheilung der Räume unterließ es dagegen mit Recht, um die Schwierigkeiten nicht nutzlos zu vergrößern und hierin späteren Verfügungen der Direktoren der Museen nicht vorzugreifen.

Löhr theilte das Kunstmuseum in seiner ganzen Längen-Ausdehnung durch einen Mittelbau, welcher in der Richtung der Haupteingänge von einem Querbau durchschnitten wird, so daß das ganze Gebäude in vier Höfe zerfällt. Es besteht aus einem hohen Untergeschosse, welches das Basament des Gebäudes bildet, aus einem Erdgeschosse und einem oberen Stockwerke. Um für die in dem obern Stocke gelegene Bildergalerie eine doppelte Beleuchtung der Räume anwenden zu können, führte er rings um das Gebäude Doppeltracte auf, von denen die nach Außen liegenden kleineren Räume Seitenlicht und die gegen die Höfe zu angebrachten größeren Säle Deckenlicht erhalten. Der Künstler wandte hierbei die Grundsätze an, die bei der Londoner Ausstellung im Jahre 1862 maßgebend waren und dürfte damit in der That an jeder Stelle der Säle gleichförmiges gutes Licht ohne störenden Glanz erzielen. In jeder der vier Gebäude-Ecken liegt ein oktogoner Pavillon mit Glaslaterne als Tribuna für jede Malerschule. Ein großartiges Vestibül mit sehr schön angelegten Doppeltreppen vermittelt vom Haupteingange aus den Zugang zur Galerie. Im Erdgeschosse ist auf die Unterbringung der archäologischen Sammlungen, in den Mittelbauten für die Aufstellung von plastischen Sammlungen Sorge getragen. Als bemerkenswerth hebe ich noch hervor, daß die Räume für jede Sammlung ein geschlossenes Ganze bilden und einen raschen Ueberblick der Gegenstände gestatten, wie sie überhaupt jede Bequemlichkeit für die Besucher der Sammlungen bieten. Das naturwissenschaftliche Museum folgt in der Hauptanordnung dem Kunstmuseum. Es unterscheidet sich von diesem nur dadurch, daß die Mittelbauten weg blieben, die Tiefen ermäßigt wurden und daß alle Räume mit Ausnahme der Loggia Seitenlicht haben.

Bei Ferstel's Museen-Anlage, welche, wie schon angedeutet, den Platz nach allen vier Seiten einschließt, müssen wir zum besseren Verständnisse den ganzen Komplex von Gebäuden in Betracht ziehen. Ein dem Burgthore gegenüberliegender Pavillon, von dem Künstler Museen-Propyläen bezeichnet, führt in das Innere der Anlage. Zu beiden Seiten schließen sich an diesen Pavillon Arkaden, welche den Zugang zu den Hauptgebäuden für die Museen vermitteln. Jedes der Hauptgebäude besteht aus einem Langhause, welches an den Enden durch

große mit Kuppeln bedeckte Pavillons abgeschlossen wird. Während die Langbauten der Museen nur zwei Geschosse über dem erhöhten Souterrain haben, ein Parterregeschoß und ein erstes Stockwerk, ist bei den vier Eckpavillons ein zweites Stockwerk angeordnet. Im Erdgeschosse bildet das Langhaus eine dreischiffige Halle mit einfallendem Seitenlicht, wobei der mittlere Raum als Kommunikation gedacht ist, während die Aufstellungen in den beiden Seitenschiffen zunächst der Fenster zu geschehen hätten. Im ersten Stockwerke eines jeden Museums besitzen die Rotunden in den Pavillons nebst einer Reihe von sieben Sälen Oberlicht; alle übrigen Lokalitäten haben Seitenlicht und schließen sich in zusammenhängender Folge zu beiden Seiten der Mittelsäle und um die Rotunden herum an. Der rückwärtige Mittelbau ist ebenso wie die Propyläen durch Arkaden mit den Hauptgebäuden verbunden. Ursprünglich von dem Künstler für das österreichische Museum für Kunst und Industrie bestimmt, soll nun darin das ethnographische Museum untergebracht werden. Es hat ein Erdgeschoß und ein Stockwerk; nur in der Mitte der Façade baut sich ein zweites Stockwerk auf. Eine breite Straße durchschneidet den Museumhof und führt von den Propyläen — mithin in direkter Richtung von der Burg — zum rückwärtigen Mittelbau und hier durch einen Thorweg zum Hofstallgebäude.

Um den Mittelbau im Rücken des Platzes zu einem nothwendigen Bestandtheile der Gesammtanlage zu gestalten, theilte Hansen die Sammlungen, unabhängig von den Forderungen des Programms, in drei Gruppen. Zur rechten Seite des erhöhten Plateau liegt die „Pinakothek" das ausschließend für die Gemäldegalerie bestimmte Gebäude. Die Säle für die Aufhängung der Bilder sind auf das Erdgeschoß und den ersten Stock vertheilt. Zur linken Seite des Platzes erhebt sich das naturwissenschaftliche Museum, in gleicher Ausdehnung und Raumeintheilung wie das Erstere. Beide Museen bilden wie bei Löhr ein längliches Rechteck, welches aber durch einen Mittel-Querbau bloß in zwei Höfe zerfällt. Für sämmtliche Lokalitäten ist nur Seitenlicht beantragt. Ausgenommen hiervon sind bloß die Räumlichkeiten im mittleren Querbau zur Aufhängung der großen Rubensbilder. Zur Unterbringung von Werken der Plastik und der archäologischen Sammlungen (Münz- und Antikenkabinet und Ambraser Sammlung) bestimmte er den Mittelbau oder die „Glyptothek", welche durch Colonnaden mit den beiden übrigen Museen verbunden ist. Derartige Colonnaden im Erdgeschosse besitzen übrigens auch die Pinakothek und das naturwissenschaftliche Museum. Ihre Bestimmung ist eben, wie wir schon hervorgehoben haben, durch gedeckte Räume eine Verbindung zwischen der Stadt und den Vorstädten herzustellen und in den darin untergebrachten Kaufläden die Museen zu beleben. Die Glyptothek unterscheidet sich von den Hauptgebäuden äußerlich nicht nur durch die stark erhöhte Lage, sondern hauptsächlich durch die bis in alle Einzelheiten getreue Nachbildung der Form eines griechischen Tempels.

Sowie bei Löhr bestehen auch bei Hasenauer beide Museen aus Gebäuden mit doppelten Höfen und Doppeltrakten, aus einem Souterrain, einem Erdgeschosse und ersten Stockwerke. Ueberhöht sind nur die Mitteltheile und Eckpavillons sowie die gegen die Höfe zu gelegenen Gebäudetheile. In der Mitte der Façaden bauen sich über den Vestibüls der gegen den Platz zu gelegenen Haupteingänge mächtige Kuppeln auf. Die vier Enden jedes Gebäudes schließen mit vortretenden Eckbauten ab. Die Anordnung der Sammlungen trifft im Wesentlichen mit den übrigen Entwürfen überein, nur sind sie nicht in geschlossener Reihenfolge vertheilt; ja selbst Theile ein und derselben Sammlung sind ohne eine bestimmte chronologische oder systematische Anordnung situirt. Prinzipiell spricht sich Hasenauer bei der Bildergalerie für die Anwendung von Oberlicht aus. Da jedoch nach seiner Meinung dasselbe für die hiesigen klimatischen Verhältnisse nicht anwendbar sei und so behandelt er die Frage — ob Seiten- oder Deckenlicht — als eine offene und richtet die Räume derart ein, daß beide Systeme in Anwendung gebracht werden können. So verlegt er jene Lokalitäten des ersten Stockwerkes, welche nur Seitenlicht erfordern, nach Außen, erhöht dagegen die gegen die Höfe zu gelegenen Innenräume über das Dach des ersten Stockwerkes; d. h. er legte zwei Langschiffe, ein höheres und ein niedrigeres an und beleuchtete das erstere von der Seite durch große Halbfenster, so daß in diese Räume hohes Seitenlicht einfällt. Zur Anbringung von direktem Oberlichte schloß er die Räume mit einer flachen Decke ab, in welche nach Bedarf Glaslaternen eingesetzt werden können.

Schon nach diesen flüchtigen Andeutungen dürfte es nicht schwer fallen, zu erkennen, daß der Entwurf des Sektionsrathes v. Löhr in Bezug auf die konstruktive Lösung der Aufgabe entschieden die größten Vorzüge aufweist. Aus einem sorgfältigen Studium aller Verhältnisse hervorgegangen, zeigt die Disposition der Räume, das System der Beleuchtung, die Kommunikation zwischen den Sammlungen ein ungemein klares und verständiges Erfassen der Bedürfnisse. Diesem Entwurfe zunächst würde unstreitig Architekt Hansen die beste Anordnung getroffen haben, wenn er nicht in Bezug auf die Beleuchtung zu ausschließlich ein System angenommen hätte, welches nach den jüngsten Erfahrungen begründete Bedenken hervorruft. Bei den Plänen des Professors Ferstel ist zwar für die Raumbedürfnisse ausreichend gesorgt, aber wir können die Besorgniß nicht verschweigen, daß seine Beleuchtung der Kuppelräume kaum ausreichen dürfte, um damit eine Wirkung für plastische Werke oder für die Ausschmückung der Wände zu erzielen. Nach unserer Meinung bedarf gerade dieser Theil seines Entwurfes einer noch reiferen

Durchbildung. Bei dem Architekten Hasenauer scheint uns aber nicht bloß die Raumeintheilung, sondern auch das Doppelsystem der Beleuchtung an Unklarheit zu leiden. In dem Bestreben, bis in das kleinste Detail den Bedürfnissen jeder Sammlung zu entsprechen und für jedes beliebige System der Beleuchtung vorzusorgen, verirrte sich der Künstler in ein Labyrinth, worin man sich nur schwer zurecht findet. Auch zog Hasenauer die zukünftige Entwicklung der Museen gar nicht in Betracht.

Anders stellt sich die Rangfolge heraus, wenn man den Stil der Architektur, die Ausbildung des monumentalen Charakters der Gebäude in Betracht zieht. „Renaissance!“ So nennt jeder der Künstler die Sprache, in welcher er sich auszudrücken versuchte. Aber wie verschiedenartigen Klangformen begegnen wir, wenn wir die Pläne genauer prüfen! Wie groß ist die Skala, welche in diese Kollektivbezeichnung fällt! Im Allgemeinen hielten die drei erstgenannten Künstler an dem richtigen Standpunkte fest, daß so großartig angelegte Bauten, wie die Museen, welche die ganze Umgebung beherrschen sollen, mehr durch die Konfiguration der Massen als durch ein minutiöses Detail wirken müssen. Jeder dieser drei Künstler entfaltete daher kräftige ausdrucksvolle Formen, welche in der Mitte wie am Abschlusse der Façaden durch Vor- und Eckbauten scharf accentuirt wurden. So führt Löhr in der Mitte der gegen den Museumsplatz gelegenen Hauptfaçade einen stark vortretenden Säulen-Portikus auf und schließt die Ecken durch Polygonbauten ab, deren Flächen an der Hauptfaçade im ersten Stockwerke gleichfalls durch eine Säulenreihe durchbrochen sind. In der Gliederung der Formen und dem plastischen Schmucke war der Künstler bemüht, sich der Antike möglichst zu nähern; in den Verhältnissen spricht sich ein maßvoller, gesunder Sinn aus. Aber ungeachtet dieser Bestrebungen macht die ganze Architektur einen nüchternen Eindruck. Sie erinnert uns an jene Epoche, in der bei uns der Klassicismus eines Nobile in vollster Blüthe stand und worin Gebäude wie das Wiener Polytechnikum als Meisterwerke der modernen Baukunst angestaunt wurden. Und in der That haben auch Löhr's Museen mit dem Polytechnikum eine gewisse Verwandtschaft.

Wie ganz anders wußte Hansen die Antike an den Museen in Anwendung zu bringen! Welch feines Formengefühl entwickelte er nicht in der Gruppirung der Gebäude! Den Mittelpunkt bildet bei diesem Künstler die Glyptothek, der Mittelbau zur Unterbringung der plastischen Werke und der archäologischen Sammlungen. Sie besitzt die Gestalt eines plastisch reich geschmückten griechischen Tempels, der von einer offenen Halle mit schlanken Säulenordnung umgeben ist. Das Motiv der Säulen-Anordnung setzt der Künstler auch in den Verbindungsräumen zwischen der Glyptothek und den beiden Hauptgebäuden, ja selbst in den ebenerdigen Gängen der letzteren fort, so daß rings um den Platz der Rhythmus der ganzen Architektur nicht gestört wird. An den Hauptgebäuden tritt übrigens die Antike mehr in ihrer dekorativen Bedeutung hervor, wie dies bei der Anlage des Grundrisses nicht anders möglich war. Aber die große Einfachheit wirkt nicht im mindesten kalt oder nüchtern, sondern der Wohlklang der Formen entwickelt sich wie eine einfache ungekünstelte Melodie in symphonischer Durchbildung zu einem großen Ganzen. Es ist dies eine Spezialität des Talentes des Künstlers, das sich selten wiederfindet.

Ferstel's Museums-Anlage wirkt durch Großartigkeit der Anlage, hervorgegangen aus dem, seinem Entwurfe zu Grunde liegenden idealen Grundgedanken. Eine Fülle schöner, von einer geistvollen Auffassung Zeugniß gebender Formen belebt seine Architektur. Abweichend von Löhr und Hansen hat dieser Künstler die italienische Renaissance sich zum Vorbilde genommen, durch reich gruppirte Massen zu wirken gesucht und den ihm eigenthümlichen Geschmack in der Durchbildung des Details neuerdings bewährt. Ferstel's Museen sind das Werk eines Künstlers, welcher bei der Konception des Planes poetische Inspirationen besaß, dabei aber, in dem Drange nach Großartigkeit der Anlage, hie und da zu weit ging. So sind zwar die Kuppelbauten an den Gebäuden Motive, welche Ferstel zur Steigerung der ästhetischen Wirkung bedurfte; aber sie beeinträchtigen diese Wirkung andererseits wieder dadurch, daß sie vereinzelt dastehen und nicht ein nothwendiges Glied der Gesammtlösung bilden.

Hasenauer's Architektur ist die prunkvollste sämmtlicher Entwürfe. Er wählte sich zum Muster die französische Renaissance und zwar aus einer Epoche worin die Barockzeit bereits eine Rolle spielt. Da der ganze Baukörper etwas schwerfällig und komplicirt ist, auch keine Massengruppirung zuläßt, so war der Künstler bemüht, die Flächen durch ein buntes, unruhig wirkendes Detail zu beleben. In diesem Gefühle der Unzulänglichkeit der konstruktiven Entwicklung griff er zu dem gewaltsamen Mittel, über der Stiegenhalle eine große weite Kuppel zu spannen und mit derselben die großen Säle des zweiten Stockwerkes zu beleuchten. Es fehlt den Façaden nicht an Säulenstellungen, Balkons, reichen Fenster-Einrahmungen, Medaillons, Inschriften und statuarischem Schmuck. Und doch können wir nicht behaupten, daß sich in den Formen ein feinerer Geschmack, in der ganzen Dekoration Würde und Ernst ausspräge. Sprechen wir es offen aus, daß Hasenauer zwar ein Talent ist, welches Beachtung verdient, aber auf dem Wege, den es betreten, sich zu bedenklichen Fehlgriffen hinreißen läßt. Diese Architektur, welche Hasenauer an den Museen angewandt, trägt das Merkmal einer so korrupten Kunstrichtung an

sich, daß kein Künstler daran festhalten darf, welcher die Baukunst vor dem Verfalle sichern helfen will.

K. Weiß.

Korrespondenz.

Berlin, Anfang Juni.

—l. Seit dem 4. Juni sind die für die Nationalgalerie bestimmten Bilder, Bleibtreu's Alsen und Kamphausen's „Nach der Erstürmung der Düppeler Schanzen" zum Besten des Künstler-Unterstützungsfonds ausgestellt worden. Bleibtreu's Bild zeichnet sich durch ein mächtiges dramatisches Leben und schwunghaft poetische Auffassung vor allen neueren Schlachtenbildern auf das Vortheilhafteste aus. Der eigenthümlich romantische Reiz dieser Erstürmung, die in tiefer Nacht von einfachen Schifferböten aus geschah, kommt zur vollen Geltung. Das Bild ist vortrefflich komponirt und die Schwierigkeit der Beleuchtung durch die Streiflichter der Signalfeuer und Bomben zu schönen Lichteffekten verwerthet. Kamphausen's Bild hat viele anziehende Einzelheiten und geistvolle Studienfiguren aus dem preußischen Heere, von einer Komposition oder überhaupt einem einheitlichen Bilde ist aber gar nicht die Rede. Die Leute stehen dichtgedrängt, an einem Bergabhang in die Höhe gebaut, und freuen sich einzeln oder zu zweien, manchmal auch in größeren Gruppen des vorangegangenen Sieges. Die Begegnung des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl ist auch nur eine Gruppe unter vielen.

Von den Bildern die zur letzten Konkurrenz eingeschickt waren, tauchen jetzt einige bei Sachse auf, so zwei sehr kräftig und lebendig behandelte Skizzen Ludwig Burger's, die Eroberung von Königinhof und die Erstürmung des Thores von Aschaffenburg. Ferner von H. v. Blomberg: der König nach der Schlacht von Königgrätz von den Offizieren umringt, welche ihm vor Freude die Hände küssen. — Ein in Erfindung, Farbe und Zeichnung gleich hervorragendes Bild hat Paul Kießling in Rom ausgestellt: ein preußischer Offizier, der verwundet liegen geblieben ist, während die Schlacht sich verzogen hat und der Abend schon hereinbricht. Er nennt es: „Ein Vermißter". Von Burger's Hand ist auch eine große Sammlung aquarellirter Studienköpfe österreichischer Gefangener voll höchster Lebenswahrheit und Schärfe der Charakteristik. Ferner ein Cyklus von 19 Zeichnungen „die Geschichte des Geschützes". Die großen Blätter, welche nach Art einer kräftigen Federzeichnung mit dem Pinsel auf gelbgetontem Papier ausgeführt sind, umfassen die verschiedenen Verwendungen des Geschützes von seiner Erfindung an bis in die neueste Zeit, meist an historische Ereignisse anknüpfend. Es vernichtet das Ritterthum, schützt die Städte, sprengt die Raubburgen, erobert Amerika, es hilft Stralsund belagern und Kolberg vertheidigen, wird vom großen Kurfürsten auf Schlitten über das Haff, von Napoleon über die Alpen geschleppt, sprengt die Barrikaden und bewacht das besiegte Alsen. Das Titelblatt zeigt einen wilddämonischen Tanz der Erschlagenen, die vom Tode um das triumphirend aufgerichtete Rohr herumgezerrt werden, auf dem Schlußblatt entsteigt der Frieden einem zersprungenen Kanonenrohr. Es liegen diesem schönen Werke die eingehendsten Studien zu Grunde, welche mit einer seltenen Treue der historischen Auffassung benutzt sind. Von den neuesten plastischen Erzeugnissen ist nicht viel Gutes zu melden. Für das Leipziger Theater sind drei große Giebelfelder von je 56:36′ Länge, Metopen, Akroterien, Kandelaber etc. in der Kunstgießerei von Czarnikow theils in Gußstein, theils in Zink ausgeführt worden. Eine große Firstgruppe, Apollo und zwei Musen, von Prof. Hagen ist recht schön, auch das Giebelfeld dieses Meisters ist zweckentsprechend, dagegen sind die Arbeiten von Wittig und Lürssen von einer bedenklichen Dürftigkeit, die in dem großen Maßstabe nur um so auffälliger hervortritt. Eine Büste Bismarck's von Elisabeth Ney konnte wegen der beschränkten Muße des Staatsmanns nicht so weit ausgeführt werden, als es die Künstlerin wohl wünschte. Bei aller Porträtähnlichkeit ist doch von dem eigenthümlich höhnischen, fast dämonischen Ausdruck des Mannes in der Büste wenig zu spüren. Talleyrand äußerte einmal, als ihm ein wohlgenährter Landedelmann vorgestellt wurde: „Was würde ich nicht Alles ausrichten können, wenn ich solch ein ehrliches Gesicht hätte!" und so mag denn auch vielleicht Graf Bismarck nicht unzufrieden sein, daß diese Büste mit dem schalkhaft und doch so gutmüthigen Lächeln zur Erbauung der Pariser auf die Weltausstellung geht.

Personal-Nachrichten.

Architekt Theophil Hansen in Wien wurde vom Könige von Dänemark durch Verleihung des Danebrog-Ordens ausgezeichnet.

Dr. Alfred Woltmann habilitirte sich als Docent der Kunstgeschichte an der Berliner Universität. Den Gegenstand der (natürlich!) lateinischen Antrittsvorlesung bildete eine Charakteristik A. Dürer's.

Direktor Bendemann in Düsseldorf wurde vom Könige von Preußen zum Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaft und Kunst ernannt.

Robert Smirke, einer der namhaftesten englischen Architekten, Erbauer der neueren Theile des britischen Museums und des Coventgardentheaters in London starb daselbst am 18. April 87 Jahr alt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

—l. **Verein für die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit.** In der Sitzung am 28. Mai wurde zuerst des verstorbenen Mitgründers des Vereins, des Prof. Gerhard gedacht, von dessen Wirksamkeit Herr Dr. Lessing ein kurzes Bild entwarf. Unter den Vorlagen war die bedeutendste die neue englische Holbeinbiographie von Wornum, welche Herr Dr. Woltmann besonders in Bezug auf die neu darin publicirten Zeichnungen Holbein's besprach. Derselbe berichtete auch eingehend über den neu erschienenen Theil von Julius

Meyer's Geschichte der französischen Malerei. Herr Geheimrath Vorsberg theilte mit, daß ein bisher verloren geglaubtes männliches Porträt Rembrandt's, welches Schmidt noch am Ende des vorigen Jahrhunderts in Berlin gestochen, wahrscheinlich wieder aufgefunden sei und versprach nähere Mittheilungen. — Zur Besprechung gelangten auch photographische Nachbildungen der Stiche nach den Fresken Correggio's in Parma. Dieselben sind von der Schauer'schen Kunsthandlung angefertigt.

Die großen Preise der Pariser Weltausstellung für Skulptur, Architektur und Kupferstich sind spärlicher als diejenigen für die Malerei ausgefallen, deren Empfänger wir bereits in No. 13 namhaft machten. Die gekrönten Bildhauer sind zwei Franzosen, Guillaume und Perraud, der Italiener Dupré und Friedrich Drake in Berlin. Einem Bildhauer, Carrier Bellense, ist auch die einzige zur Austheilung gekommene große goldene Ehrenmedaille nach Beschluß der zu einer Jury vereinigten Preisrichter der vier Abtheilungen der bildenden Künste zuerkannt worden und zwar für eine in Marmor ausgeführte Christusstatue. Den großen Preis für Architektur erhielten Ancelet (Frankreich), Ferstel (Wien) und Waterhouse (England). Für Kupferstich sind nur zwei Künstlern goldene Medaillen zuerkannt, nämlich Jos. Keller (Düsseldorf) und Alph. François (Frankreich). Im Ganzen sind von den 17 großen Preisen, die vertheilt wurden, fünf auf deutsche und acht auf französische Künstler gefallen; die vier übrigen vertheilten sich auf Italien (2), England und Belgien.

Q **Kunstverein in Altona.** Der erst in diesem Jahre gegründete Verein hat bereits eine Kunstausstellung veranstaltet. Dieselbe befindet sich in dem zu diesem Zwecke besonders günstig gelegenen Saale des Altonaer Bürgervereins, besteht aus ca. 300 Nummern und erfreut sich großer Theilnahme nicht allein von Seiten der Altonaer, sondern auch der Hamburger Kunstfreunde. Fast alle hervorragenden deutschen Kunststätten sind durch eingesandte Bilder vertreten, namentlich München, Düsseldorf, Dresden, Berlin, Hannover, Kassel u. a. Verhältnißmäßig gering erscheint die Betheiligung holsteinischer Künstler, was darin seinen Grund haben dürfte, daß der Kunstverein in Kiel, dem sie fast ohne Ausnahme angehören und der die Stellung und Bedeutung eines schleswig-holsteinischen Landesvereins besitzt, in der Gründung des Altonaer Vereins nicht ganz mit Unrecht ein konkurrirendes und zur Zersplitterung der Mittel und Kräfte führendes Unternehmen erblickt. Von geborenen Holsteinern, die sich an der Altonaer Ausstellung betheiligt haben, bemerkten wir nur L. Gurlitt, E. Krüger, Kuchel, Franck, Möller und Andresen. Von Letzterem, einem talentvollen und strebsamen Bildhauer, sind zwei wohlgelungene Originalmodelle in Gyps: „Die Sage" und „Jupiter und Ganymed" ausgestellt. Ein andres hervorragendes Werk der Plastik ist das Brunnenmodell von Engelhardt in Hannover, eine freundliche Gruppe fischender Kinder darstellend. Unter den Gemälden verdient vor Allem des wieder in Hamburg weilenden und schaffenden Professors A. Melbye „Bewegtes Meer" als eine meisterhafte Wiedergabe großer oceanischer Masse und Kraft hervorgehoben zu werden, aber auch des Hamburger Marinemalers Rudolf Hardorff „Kriegsschiffe auf dem Meere" sind ein tüchtiges Bild. Von Fr. Volz in München ist ein treffliches Gemälde in der bekannten Weise des Malers: „Morgen im Dorfe", — Kühe, von einem Mädchen überwacht, gehen zur Tränke, ausgestellt. Ferner seien noch genannt: Thier mit Kälbern am frühen Morgen von E. Krüger (Hamburg); Abendlandschaft von Koken (Hannover); Gardasee in Morgenbeleuchtung von Reiniger; Abend auf der Haide von Steinicke (Düsseldorf) und Motiv vom Vierwaldstätter-See von A. Keßler (Düsseldorf).

Kunstliteratur.

Lemcke's Populäre Aesthetik wird demnächst in einer vermehrten Auflage erscheinen.

* **Dr. Julius Meyer's „Geschichte der modernen französischen Malerei"** liegt mit der kürzlich erschienenen zweiten Abtheilung nun vollendet vor. Die deutsche Literatur ist damit wieder um eines jener — man darf sagen: ihr eigenthümlichen — Werke bereichert worden, die unserm Volk den Einblick in ein bedeutendes Gebiet fremden Kulturlebens erschließen, und zwar in einer Weise, welche die Lektüre dieses Buches nicht nur dem Künstler und Kunstfreunde, sondern jedem Gebildeten, der sich seiner Zeit und der in ihr wirkenden Kräfte und Richtungen bewußt werden will, zu einem Gegenstande lebhaften Interesses machen wird. Wir sind sogar überzeugt, daß das Meyer'sche Buch auch in dem mit trefflichen Kritikern und Kunsthistorikern so reich versehenen Frankreich als eine sehr beachtenswerthe Darstellung der französischen Kunstentwickelung begrüßt werden würde, und wünschen ihm daher baldmöglichst einen tüchtigen Uebersetzer. Meyer hat mit echt historischem Sinn die Grenzen erkannt und auf ausgedehntem kulturhistorischem Hintergrunde hingezeichnet, in welchen das künstlerische Schaffen unserer westlichen Nachbarn eingeschlossen blieb. Aber er folgt seinem Gegenstande innerhalb dieser Grenzen mit solchem Ernst und solcher Wärme, daß wir nur wünschen können, es möchte der deutschen Kunst und ihrer eigenthümlichen Art und Entwickelung jenseits des Rheins auch ein so einsichtiger Beurtheiler erstehen. Die zweite Abtheilung des Buches hat dadurch noch ihr besonderes Interesse, daß sie die Darstellung von den Tagen Louis Philippe's bis auf die unmittelbare Gegenwart herabführt. Es bedarf keiner Empfehlung; eine ausführlichere Besprechung behalten wir uns vor.

* **Benvenuto Cellini's** „Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur" sind bekanntlich bisher noch nicht in's Deutsche übersetzt. Goethe's Cellini bietet nur Auszüge derselben. Es durfte deshalb von vornherein als ein glücklicher Gedanke bezeichnet werden, daß einer unserer jungen Kunstgelehrten, Hr. Justus Brinckmann in Hamburg, sich zur Ausfüllung dieser Lücke entschloß und uns die werthvollen Schriften des berühmten Goldarbeiters in der eben (Leipzig, bei E. A. Seemann) erschienenen Uebertragung leichter zugänglich machte. Hr. Brinckmann hat sich jedoch mit dem Amte eines bloßen Dolmetsch nicht begnügt, sondern zugleich dasjenige eines der Technik und ihrer Geschichte kundigen Interpreten übernommen. Geleitet von dem gewiß richtigen Gedanken, daß zwischen dem früheren Mittelalter und der Zeit Cellini's eine direkte Tradition in verschiedenen Zweigen der Technik bestanden habe, zog er zur Erklärung des Cellini die durch Lessing's Forschungen berühmt gewordene Schrift des Theophilus Presbyter herbei und gelangte hierdurch zu manchen werthvollen Aufschlüssen über die Geschichte des Handwerks und der Kunst. Aber nicht nur ein historisches, sondern auch ein praktisches Interesse dürften die so ausgelegten Cellini'schen Abhandlungen haben. Wir empfehlen sie daher sowohl dem kunstgelehrten Publikum als namentlich unsern modernen Goldarbeitern zur freundlichen Beachtung.

* **„Paris Guide** par les principaux écrivains et artistes de la France" ist der Titel des bereits von uns angekündigten Führers durch das Paris des Jahres 1867, dessen erster Band soeben an's Licht tritt. Er umfaßt unter dem Titel: „Science et Art" eine detaillirte Schilderung der wissenschaftlichen und künstlerischen Institute, Sammlungen, Museen, Privatgalerien u. s. w. nebst einer übersichtlichen Geschichte der Weltstadt und als Einleitung eine Paraphrase über deren „Mission" für die civilisirte Welt von Victor Hugo, der es an geistvollen Aperçus, aber auch an phantastischem Ueberschwang nicht fehlen läßt. Unter den übrigen Artikeln finden sich die ersten Kapacitäten Frankreichs mit eingehenden Beiträgen aus ihrem Specialfach vertreten, so Sainte-Beuve mit einer Schilderung der Akademie, Theophile Gautier mit einem kritischen Gang durch den Louvre, Michelet mit einer Beschreibung des College de France, Renan mit einer historischen Darstellung des Instituts, Viollet-le-Duc mit einer Geschichte und Beschreibung der Pariser Kirchen u. s. w. Der Letztere hat auch zu den Holzschnitt-Illustrationen des starken und reich illustrirten Bandes das Beste beigesteuert. Unter den übrigen Illustrationen ist viel Mittelmäßiges und Ueberhudeltes; geradezu erbärmlich ist die allegorische Darstellung der „Kunst" von Hrn. Puvis de Chavannes, womit der Abschnitt über die Louvre-Sammlungen eingeleitet wird. Ueberhaupt zeigt alles Figürliche und an's Ideale Heranstreifende unter diesen Bildern nur zu deutlich, wie verkommen die französische Kunst auf diesem Felde gegenwärtig ist. Sie thäte deshalb gut, nicht gar so vornehm auf ihre östliche Nachbarin herabzusehen, wie sie es z. B. bei der diesjährigen Preisvertheilung in der internationalen Jury gethan hat. Doch auf diesen Punkt wird an anderer Stelle zurückzukommen sein. Das vorliegende Buch dürfte jedenfalls in seiner Gesammtheit als eine der interessantesten Erscheinungen des Tages sowohl von den Besuchern als auch von den Nichtbesuchern der Weltausstellung willkommen geheißen werden.

Von Brockhaus' Illustrirtem Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung ist so eben die zweite Lieferung erschienen, welche an Reichthum und Mannigfaltigkeit des Dargebotenen der ersten um Nichts nachsteht. Der Hauptsache nach sind dieselben Gegenstände, deren Abbildung der Katalog bringt, auch in dem vom Art Journal in London herausgegebenen Ausstellungskatalog enthalten, und wohl nur in Folge dieser doppelten Benutzung der Holzschnitte war es möglich, ein solches Unternehmen ins Werk zu setzen, ohne auf den Vortheil eines äußerst wohlfeilen Preises zu verzichten. Freilich kommt uns dabei die Frage in den Wurf, ob die deutsche Publikation recht gethan hat, dem Plane oder vielmehr der Planlosigkeit der englischen Ausgabe zu folgen. Bei dem Durchblättern der ersten beiden Hefte fiel uns das Mancherlei und Bunterlei nicht grade angenehm auf. Zweckmäßiger für das Studium würde es unzweifelhaft gewesen sein, wenn der Katalog eine systematische Ordnung erhalten, wenn jede Technik ihren besonderen Raum eingenommen und die nächstverwandte Industrie sich der vorhergehenden angeschlossen hätte. Ein zweiter Wunsch, der sich uns aufdrängte, war der, daß die Auswahl ein wenig strenger gewesen, dafür aber mehr Sorgfalt auf Wiedergabe des Einzelnen verwendet und dabei größerer Bedacht auf klare Form als malerische Wirkung genommen wäre. Indeß, wir wissen, daß bei Publikationen dieser Art die Hast und Eile, die unserer dampfbewegten Zeit eigen ist, ihr Recht fordert. Die Ausgabe des Katalogs sollte wo möglich schon gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung erfolgen und vom geschäftlichen Standpunkte mochte es richtig sein, den Druck mit demjenigen Material zu beginnen, welches zunächst fertig vorlag, und mit dem fortzufahren, was zunächst von den Zeichnern und Holzschneidern beschafft werden konnte. So nur war Schnelligkeit des Erscheinens und Wohlfeilheit des Preises zu erzielen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Der Verein für Uhland's Denkmal in Tübingen hat in diesen Tagen einen Aufruf an die deutschen Künstler (Bildhauer) ergehen lassen, in welchen er um Einsendung von Skizzen resp. Modellen bittet, von denen dann derjenige Entwurf zur Ausführung gelangen soll, welcher nach dem Urtheile der Vereinsmitglieder unter dem Beirath einer technischen Kommission den Vorzug verdient. Der Situationsplan des Aufstellungsplatzes kann auf Anfrage von Herrn Prof. Dr. Leibnitz in Tübingen bezogen werden. Das Standbild soll ein ehernes sein. Ueber den Kostenpunkt spricht sich die Einladung nicht aus und läßt in Bezug auf Anlage und Form des Denkmals den sich bewerbenden Künstlern völlig freie Hand. (Vergl. das Inserat in dieser Nummer.)

Ein Denkmal zur Erinnerung an die Seeschlacht bei Callao soll auf Veranlassung der Peruanischen Regierung errichtet werden. Dieselbe hat die französische Künstlerschaft zu einer Konkurrenz eingeladen, für welche drei Prämien ausgesetzt sind. Die für das Denkmal ausgesetzte Summe beläuft sich auf 53000 Thaler.

—l. **Das Palais des Fürsten Blücher** am Pariser Platz in Berlin soll durchweg renovirt werden und ist zu hoffen, daß dabei die in demselben befindlichen Fresken von Carstens, welche jetzt von Tapeten bedeckt sind, wieder freigelegt werden.

Denkmal für Sidney Herbert in London. Dem bei Lebzeiten vielgeliebten Lord Herbert of Lea (besser bekannt unter dem Namen Sidney Herbert) ist jetzt im Vorhofe des englischen Kriegsministeriums eine Statue errichtet worden, deren Kosten durch freiwillige Beiträge gedeckt wurden. Das Standbild aus Bronce, von Foley modellirt, neun Fuß hoch, zeigt den Verstorbenen im Peersgewande, das Haupt etwas nach vorwärts gebeugt, in nachdenklicher Haltung auf die rechte Hand gestützt, während die Linke eine Papierrolle trägt. Die Porträtähnlichkeit ist eine vollkommene, das ganze Denkmal mit seinem Piedestal aus grauem und rothem Granit in schönstem Ebenmaß gehalten. Die Inschrift lautet: „Sidney Herbert, born 16 September 1810, died 2 August 1861“; darüber das Familienwappen in Bronce, und auf den drei anderen Seiten des Piedestals zierlich gearbeitete Basreliefs, die sich auf seine Thätigkeit als Kriegsminister beziehen: die Pflege Verwundeter, der Ausmarsch der Freiwilligen und die Herstellung des ersten Armstrong-Geschützes. Die Enthüllung der Statue geschah durch den Herzog von Cambridge, an den Gladstone, als Präsident des betreffenden Ausschusses, eine dem Momente entsprechende Anrede hielt, die vom Herzog in einfachen Worten erwidert wurde. Von militärischem Pompe war bei der Enthüllung keine Spur zu sehen; die Würde der Feier bestand in den Persönlichkeiten, die sich bei ihr eingefunden hatten.

In München fand am 27. Mai die Enthüllung der Statuen Klenze's und Gärtner's auf dem nach Letzterem benannten Platze statt. Eine zahlreiche Menschenmenge hatte sich dazu eingefunden. Nach 11 Uhr traf der Festzug in der Ordnung ein, wie sie das Programm vorgeschrieben hatte. Die Akademie der bildenden Künste war sehr zahlreich vertreten, auch das Kultusministerium hatte zwei Repräsentanten geschickt: den General-Sekretär Ministerialrath v. Bezold und den Ministerialrath Völk. Als der Zug sich um die Umfriedung der Anlagen aufgestellt hatte, stimmte die Sängergenossenschaft unter der Direktion Ortner's einen von Kobell gedichteten und vom Kapellmeister Wüllner komponirten Festchor an. Der Bevollmächtigte des Königs Ludwig I. von Bayern, des Gebers der beiden Statuen, Hofmarschall General-Lieutenant Freiherr v. La Roche, trat hierauf vor und hielt eine Rede, in welcher er mit kurzen, aber kräftigen Strichen ein Lebensbild der beiden berühmten Architekten gab, welche heute aufs neue geehrt werden sollten. Als er geendet hatte, fiel auf seinen Wink die Umhüllung, und die beiden ehernen Standbilder standen da in ihrer vollen Schönheit, eine neue Zierde der Stadt, ein wiederholter Beweis jener Munificenz des Gebers, welcher München so Vieles zu danken hat. Bürgermeister Widder nahm nun die Schenkungsurkunde in Empfang und sprach einige Worte des Dankes für das herrliche Geschenk, das die Stadtgemeinde in Ehren halten wird. Professor Dr. Reber hielt die Festrede, und mit den rauschenden Klängen des Walhalla-Liedes endete die schöne Feier. Die Statue Klenze's ist von Brugger, die Gärtner's von Widnmann modellirt; der Guß ist von F. v. Miller. Einer unserer Münchener Korrespondenten schreibt uns über die Statuen: „Klenze lehnt sich auf eine dorische Säule und hält in der Rechten einen Zirkel, in der Linken eine aufgelöste Rolle; er macht mehr Eindruck als Gärtner, der mit seinen gespreizten Beinen nicht gut auf den Anblick von unten herauf berechnet ist. In der Umgebung befinden sich Gartenanlagen und ein etwas dürftig ausgefallener Springbrunnen.“

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Kellen, J. Ph. van der, Le Peintre-Graveur Hollandais et Flameng ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres de l'école hollandaise et flamande. Ouvrage faisant suite an Peintre-Graveur dc M. Bartsch. Avec des Facsimilés. Utrecht, Kemink et Fils. 4°. 1866 ff.

Palgravc, Francis Turner, Essays on Art: The Royal Academy of 1863—65; Mulready; Herbert; Holman Hunt; Poetry, Prose and Sensationalism in Art; Sculpture in England; The Albert Cross etc. London and Cambridge, Macmillian & Co. 1866. 8°.

Taine, H., Philosophie de l'Art en Italie. Leçons professées à l'école des Beaux-Arts. Paris, Germer Baillière. 1867. 8°.

Zeitschriften.

Archiv für die zeichnenden Künste 1867. Heft I.
Abraham Blooteling. Verzeichniss seiner Kupferstiche etc. Beschrieben von J. E. Wessely. — Ein merkwürdiges Blatt des Meisters von 1466. Von Rud. Hofmann. Nebst einer Photographie. — Zusätze zu dem Aufsatz „Die holzschnittliche Behandlung des Tizian'schen Triumphs Christi“. Von H. Segelken. — Kunstgeschichtliche Notizen aus dem Vaticanischen Archiv. Von Dr. A. von Zahn. — Deutscher Künstlernekrolog 1867 (J. B. Kirner. — Adr. Kunkler. — Gerh. Sipmann. — O. Schwerdgeburth. — Carl Wagner. — G. Gottfr. Langer). Von A. Andresen. — Oeffentliche Verwahrung und Warnung von R. Weigel.

Unsere Zeit. III. Jahrgang. 11. Heft
Peter von Cornelius. Von Alfr. Woltmann. — Nekrologe. (Ingres; Gavarni).

Chronique des Arts. Nr. 185. 186.
Ventcs. — Exposition universelle (Jury des recompenses). — L'architecture aux salons annuelles. — Nouvelles. —

Journal des Beaux-arts. Nr. 9.
Exposition universelle (La peinture et la sculpture). — Un tableaux de van Orley.

The Edinburgh Review. (Nr. 256). April, 1867.
Art. V.—1. „Some Account of the Life and Works of Hans Holbein, Painter of Augsburg.“ By R. N. Wornum. London: 1867 — 2.

„Holbein und seine Zeit“ von Dr. Alfred Woltmann. Erster Theil. Leipzig: 1866.

Oeffentliche Verwahrung und Warnung.

Ich habe leider erfahren müssen, daß Blätter aus meinem Werke: „Holzschnitte berühmter Meister, eine Auswahl von schönen &c. Original-Formschnitten oder Blättern, welche von Erfindern, Malern und Zeichnern eigenhändig geschnitten worden sind, in treuen Kopien &c.“ **als Originale** verkauft worden sind.

In jüngster Zeit ist mir wieder ein solches Beispiel vorgekommen. Es war das Blatt Nr. 26 in der 6. Lieferung, der venetianische Nobile von J. Livens, Bartsch Nr. 61. Das Exemplar dieser Kopie war eine der raffinirtesten Fälschungen, es war geflißentlich etwas lädirt, schien gewaschen zu sein, war theilweise aufgezogen und auf der Rückseite waren drei verschiedene Sammlerstempel, Liebhaber-Wappenschilder auf schwarzen Grund aufgedruckt, sowie die französische Namenbezeichnung des Kupferstechers und Sammlers J. M. F. Geisler, ferner einige Bleistiftchiffern und eine Bleistiftnummer 3768, wahrscheinlich die Lagernummer eines Kunsthändlers, der es auch mit dem Preise von 50 Thalern ausgezeichnet hatte.

Leider habe ich bei dem Herausgeben meines Werkes versäumt, die Blätter mit dem Worte „Kopie“ zu versehen, wie es bei Herausgabe von Kopien stets geschehen sollte, und um ein Beispiel anzugeben, in dem begonnenen schönen Werke des Herrn van der Kellen, Le Peintre-Graveur Hollandais et Flamand (Utrecht, chez Kemink et Fils) geschehen ist.

Rudolph Weigel.

Die verehrl. Redactionen in- und ausländischer Kunstzeitschriften sind höflichst gebeten, obiger Warnung eine Aufnahme zu gönnen.

Briefkasten.

„Ein Abonnent der Zeitschrift,“ Wien: Aufsätze ähnlicher Art sind von uns allerdings auch in Aussicht genommen. Doch erfordern sie längere Vorbereitung, besonders da zu ihnen Illustrationen von künstlerischem Werth unerläßlich sind. Wir danken Ihnen bestens für Ihren Wink.

W. Wy. ebendaselbst: Ganz einverstanden, wie Sie wohl aus unseren Schlußworten in der betreffenden Notiz der Kunstchronik ersehen haben werden.

Photographischer Kunstverlag

der J. C. Krieger'schen Buchhandlung (Theodor Kay) in Cassel.

Zum ersten Mal veröffentlicht!

Die Casseler Bildergallerie

nach den Originalen photographirt.

à Blatt 20 Sgr.

Dürer, A., Bildniss eines Mannes.
Burgkmayr, H., Bildniss eines Mannes.
Tizian, Cleopatra.
Holbein, H., Bildniss eines Mannes.
——, Bildniss einer Frau.
——, Familienbild.
Palma-Vecchio, Venus am Putztisch.
——, Andromeda.
Sustermans, Eine heilige Familie.
Palma, Iacopo, Venus und Cupido.
v. Steenwyck, H., Inneres einer Kirche.
van Baalen, H., Diana und Actäon.
Michel Angelo, Ein Leiermann.
Reni, Guido, Aeneas und Dido.
——, die sterbende Sophonisbe.
Rubens, Magdalena.
——, Bildniss eines Mannes.
——, Diana mit ihren Nymphen.
——, Anbetung der Maria.
——, Meleager und Atalanta.
Jansens, A., Diana von Satyren belauscht.
Snyders, Fr., Ein Küchenstück.
Neefs, P., Inneres einer Kirche zu Antwerpen.
Teniers, D., Bauern vor einem Wirthshause.
Hals, Fr., Musicirende Knaben.
——, Bildniss einer jungen Frau.
——, Bildniss eines Mannes.
Krayer, Caspar de, Anbetung der Hirten.
Ribera, gen. **Spagnoletto**, Mater dolorosa.
Jordaens, Jac., Ein Pferd von einem Mohren geführt.
Dyck, Antoni van, Franz Snyders mit seiner Frau.
——, Lucas und Cornelius de Wael.
——, Knabe mit Früchten.
——, Mädchen mit Blumen.
——, Bildniss einer Dame.
Dyck, Antoni van, Brustbild eines Mannes.
——, Bildniss einer Dame mit einer Rose in der Hand.
——, Bildniss Peter Symens aus Brüssel.
Vos, Cornelius de, Brustbild eines Mannes.
——, Salomon Cook aus Antwerpen.
Heem, David de, Ein Stillleben.
Sassoferrato, Maria mit dem Kinde.
Vecchia, Pietro da, Semiramis.
Rembrandt, Porträt von Rembrandt's Frau.
Teniers, D., Eine Baderstube.
——, Versuchung des heiligen Antonius.
Sachtleven, Eine Rheingegend.
Verelst, P., Bildniss einer Frau.
Ravenstein, A. van, Die Gattin des Hugo Grotius.
Dolci, Carlo, Die heilige Cäcilie.
Tempel, A. van, Die Gattin des Admirals van Baalen.
Wouverman, Ph., Eine Reitschule.
——, Auszug zur Falkenjagd.
——, Falconier mit einer Dame.
——, Die Schmiede.
——, Reiter lassen ihre Pferde beschlagen.
——, Reisende mit Packpferden.
——, Reiter und Fischhändlerin.
Potter, Paul, Viehstück.
——, Viehstück.
Fyt, Jan, Erlegtes Reh und Jagdhund.
Cignani, O., Die büssende Magdalena.
Ruysdael, Landschaft.
Velde, Adr. van de, Gegend von Scheveningen.
Hondekoeter, M., Der weisse Pfau.
Schalken, G., Venus und Amor.
——, Schalkens Gattin.
Scheitz, M., Bidniss eines Mannes.
Holstein, C., Eine Badestube.
Trevisani, Fr., Galathea.
——, Diana und Endymion.
——, Venus auf einer Muschel.
Moucheron, J., Landschaft.
Dyck, Ph. van, Magdalena.
Pettrini, G., Diogenes.
Wit, J. de, Spielende Kinder.
——, Kinder mit Emblemen.
Platzer, J. G., Bacchus und Ariadne.
——, Streit der Centauren.
Stuhr, ein Seehafen.

Das Marmorbad zu Cassel

in 12 Photographien nebst erklärendem Text.

In eleganter Mappe 6 Thlr. à Blatt 15 Sgr.

a. Die zwölf Statuen.

Venus und Cupido.
Leda mit dem Schwan.
Latena mit den Zwillingskindern.
Merkur und Cupido.
Minerva mit zwei Genien.
Apollo und Marsyas.
Narziss.
Flora.
Paris.
Faun.
Bacchus.
Tanzende Bacchantin.

Dieselben in Visitenkarten-Format à Blatt 5 Sgr.

b. Die acht Reliefs.

Vermählung des Bacchus mit d. Ariadne.
Arethusa verfolgt von Alpheus.
Diana von Actäon überrascht.
Venus dem Meeresschaum entsteigend.
Verwandlung der Daphne.
Befreiung der Andromeda.
Diana und Callisto.
Entführung der Europa.

Dieselben in Visitenkarten-Format à Blatt 5 Sgr.

Album des Marmorbades. Die Ansicht des Marmorbades und des Orangerieschlosses als Titel. Zusammen 21 Blatt. Visitenkartenformat in eleganter Mappe 3 Thlr. 15 Sgr. [98]

Die nächste Nummer der „Kunstchronik" wird am 28. Juni ausgegeben.

Alles für die Redaktion Bestimmte bitte ich bis Ende Juli ausschließlich nach Wien an den Herausgeber d. Bl. zu adressiren, da ich auf einige Wochen verreise.

E. A. Seemann.

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin** stets eine reiche Auswahl **bedeutender Galeriebilder**, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [99]

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

28. Juni.

Nr. 16.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1867.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien**: P. Kaeser, Gerold & Co.; in **München**: E. A. Fleischmann.

Pariser Kunstversteigerungen.

Paris, den 6. Juni.

ομ. — Ein Element der Aufregung in dieser an Aufregungen so überreichen Zeit wäre glücklich überwunden und beseitigt: die großartigen Bilderversteigerungen, denen wir monatelang mit gespannter Erwartung entgegensahen, sind mit dem heutigen Tage zu Ende gegangen. Noch ganz kurze Zeit, und die Thätigkeit des Hôtel Drouot wird nach so hochgehender Flut in die Ebbe der Sommermonate zurücksinken, und die Weltausstellung auf dem Marsfelde wird, nachdem gestern auch der jährliche Salon, dieses Mal sehr hintangesetzt und spärlich besucht, seine Thore geschlossen, in der Theilnahme des Publikums, des kunstliebenden sowohl als des nur schaulustigen, obenanstehen und bis spät in den Herbst unbestritten das Feld behaupten. Die Versteigerungen der Sammlungen Schönborn und Salamanca, — denn mit diesen allein beschäftigen wir uns heute — haben abermals den siegreichen Beweis geliefert, daß man mit einer Sammlung von wirklich guten alten Gemälden, sobald nur ein aristokratischer oder sonst ein wohlklingender Name an der Spitze steht, und sofern wenigstens nicht unmittelbar und unverschleiert die Idee von Spekulation zu Tage tritt, regelmäßig auf glänzenden Erfolg rechnen kann, trotzdem daß es nie an Unglückspropheten oder Neidhämmeln fehlt, die das jedesmal Vorliegende, im Vergleich zu früher ausgestellten Sammlungen heruntersetzen, bekriteln und meistens in Bausch und Bogen verwerfen. Einem strengen Moralisten freilich könnte man's im Grunde nicht verdenken, wenn er sich keineswegs einverstanden erklärte mit der Art und Weise, wie bei solchen Versteigerungen, ohne alle Strenge in der Wahl der Mittel, Alles aufgeboten wird, was zum Gelingen der Operation nur irgend beitragen kann. So hatte z. B. die Einleitung zu dem sonst mit Sachkenntniß verfaßten beschreibenden Katalog der Pommersfelder Bilder ein großes Gewicht gelegt auf den Zustand der Unberührtheit dieser Bilder, die sich — so hieß es — ohne allen Aufputz, zum Theil in den einfachen, altholländischen, schwarzen Rahmen oder Leisten, unter der Decke des alten Firnisses und des Schmutzes von Jahrhunderten dem Beschauer vorführen. Nun hat aber für den kunstverständigen Beschauer nichts einen größeren Reiz als eben diese Ursprünglichkeit und Unberührtheit, im Gegensatz zu dem Frischaufgestutzten, Herausgeputzten, Gefirnißten und Lackirten, wobei man fast immer zu dem Schlusse berechtigt ist, daß das fragliche Bild entweder durchgreifende Restaurationen erfahren habe, oder zum mindesten in seiner zarten Oberfläche angegriffen worden sei. Somit waren denn die Erwartungen hochgespannt: um so schmerzlicher aber war die Enttäuschung, als man zwar eine gewisse Anzahl schwarzer Rahmen, und auch einzelne Bilder in unberührtem Zustande sah, dagegen aber die meisten von den Hauptwerken geputzt, ja sogar verputzt und wesentlich beschädigt fand. Diese nicht abzuläugnende Thatsache (welche den Besuchern von Pommersfelden gar wohl bekannt war) gab natürlich den Widersachern gegründeten Vorwand zu hämischen Ausfällen und kühlte den Eifer der entschlossensten kauflustigen Liebhaber ab. Trotz alledem aber war die Anzahl von Bildern ersten Ranges noch immer so bedeutend, und so groß ist die Anziehungskraft, welche ein tolles und muthwilliges Spiel mit Tausenden, ja Hunderttausenden auf die Mehrzahl der reichen Liebhaber ausübt, daß, wenn auch nicht ganz oder in allen Fällen die von der Familie geträumten Ziffern, dennoch solche Preise erzielt wurden, die denen der

großen Versteigerungen der letzten Jahre nichts nachgeben. Die 100 Nummern des ersten Verkaufes, auf zwei Nachmittage vertheilt, überstiegen eine Million Franken, wobei das Hauptwerk der ganzen Sammlung, die große Caritas von Rubens, nicht inbegriffen ist, welche für 150,000 Fr. aufgesetzt und aus Mangel eines höheren Aufgebots zurückgezogen wurde. Ueberhaupt müssen wir, der Wahrheit gemäß, hier sogleich einschalten, daß die Familie sich keineswegs auf die Rolle unthätiger Zuschauer beschränkte, vielmehr fast durchgehends bei dem Steigern sich betheiligte, namentlich in solchen Fällen, wo das traditionelle Ansehen, das ein Bild in Deutschland genoß, von der französischen Schätzung, dem augenblicklichen Cours, oder dem wirklichen Werthe zu weit abstand. Die natürliche Folge davon war denn auch, daß eine nicht unbedeutende Anzahl von Bildern, größere sowohl als auch kleinere, der Familie verblieb, deren Verfahren, da dieses Aufbieten hier zu offen zu Tage trat, zum Theil böses Blut machte und zu Klagen Veranlassung gab. Das Publikum stellt in solchen Fällen keine übertrieben rigoristischen Zumuthungen; nur muß man es in seinem guten Glauben nicht stören, nach dem Grundsatze: treibt was ihr wollt, nur versteckt euer Spiel. — Die zweite Hälfte des Verkaufs, bestehend aus 193 Nummern, auf drei Tage vertheilt, mit wenigen Ausnahmen aus den geringeren Bildern bestehend, brachte über 212,000 Fr. Der ganze Erlös der 293 Bilder beläuft sich auf 1,233,782 Franken, dazu die 5 Procent Aufgeld, die die Käufer bezahlen. Den höchsten Preis brachte das männliche Bildniß von Albrecht Dürer: es fiel um 75,000 Fr. einem jungen Russen, dem Fürsten Naritschkine in die Hände, von dem wohl anzunehmen ist, daß er den Namen Albrecht Dürer vielleicht zum ersten Male nennen hörte, der jedenfalls aus freier Hand und aus eigenem Antrieb, dem Bilde gegenüber, sich nicht entschlossen haben würde, ein Beutelchen voll Gold dafür hinzugeben; wohl aber reizte es ihn, das Bild zu erwerben, das er von verschiedenen Seiten als das interessanteste und seltenste der ganzen Sammlung anrühmen hörte. Ohne diese unberufene und unerwartete Einmischung wäre das hochbedeutende Werk dem Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. verblieben, dessen Vertreter die ehrenvollsten Anstrengungen machten und selbst die von der Berliner Museums-Direktion angesetzte Summe noch um ein Beträchtliches überschritten. Den unvergleichlich schönen Phil. Wouverman, „Die Schenke“, erstand für 65,500 Fr. Lord Dudley; den reizenden G. Metsu für 45,500 Fr. und den liebenswürdigen Adr. van de Velde für 40,000 Fr. der Marquis von Hertford, welcher auch die drei schönsten Bilder des Jan Weenix für 41,500, 25,000 und 22,000 Fr. an sich brachte. Der so höchst interessante Gonzales Coques, „Eine heitere Gesellschaft niederländischer Künstler“, wurde Herrn E. Dutuit, Besitzer einer sehr reichen Sammlung von Kunstgegenständen aller Art in Rouen, zugeschlagen. Die Bilder des Rubens erreichten sehr hohe Preise, den höchsten brachte die Halbfigur des h. Franciscus mit dem Kruzifix, welches für 45,500 Fr. der Großherzog von Oldenburg erstand, derselbe, der auch für 21,500 Fr. die höchst anziehenden drei Halbfiguren, „Giorgione“ genannt, (G. Cariani von Bergamo) und das stattliche Bildniß eines Ritters unter dem Namen Tizian (wahrscheinlich von Lorenzo Lotto) für 15,500 Fr. erstand. Das Berliner Museum, welches, wie billig, sein Augenmerk nur dem Höchsten zuwandte, wurde aus dem Felde geschlagen. Das Städel'sche Institut, bescheidener in seinen Ansprüchen, war glücklich genug, sich für den Verlust des Albrecht Dürer durch die Erwerbung von einem halben Dutzend gutgewählter Bilder zu entschädigen, an deren Spitze die vortreffliche Halbfigur des harfenspielenden Königs David steht (13,800 Fr.); dann von David Teniers der Raucher (9000 Fr.), und der h. Hieronymus in der Wüste (3050 Fr.); der Bauer mit dem Wundarzt von A. Brower (5300 Fr.); Frühstück von J. de Heem (3180 Fr.) und Hahnenkampf von Melch. de Hondekoeter (7000 Fr.). Für König Ludwig, oder wohl eher für die Münchener Pinakothek wurde nur das eine berühmte Bild der Jungfrau mit dem Kinde, früher Raffael, dann Lionardo da Vinci genannt, in Wirklichkeit aber von niederländischer Hand in der Art des Joannes Malbodius, um 17,000 Fr. erstanden. Stuttgart konnte mit zu beschränkten Mitteln keine bedeutenden Ansprüche machen und mußte sich glücklich schätzen, schließlich noch das treffliche große Familienbild des Wybrand de Geest und den kunstgeschichtlich interessanten Rembrandt von 1627, den heil. Paulus im Gefängniß, das früheste Bild des Meisters, von der Familie zu erwerben. — Mehr als die Hälfte der Bilder ist nun zwar im Schlosse zu Pommersfelden geblieben, doch findet sich darunter nur ausnahmsweise noch Einiges Vorzügliche. Ueber das Loos, das diesem Ueberreste der fürstlichen Sammlung vorbehalten ist, wissen wir nichts zu bestimmen; nur so viel läßt sich leider mit voller Sicherheit voraussagen, daß, nachdem fortan die Pommersfelder Galerie nur noch in der Erinnerung fortbesteht, in Zukunft kaum mehr ein Bamberger Lohnkutscher mit kunstliebenden einheimischen oder fremden Besuchern die holperigen Wege nach dem hochragenden Pommersfelder Schlosse einschlagen, kein Erlanger Student mehr den lohnenden Ausflug durch die freundlichen Wiesengründe des Höchster Thales zu unternehmen sich veranlaßt sehen wird, um dort wohlthuende, vielleicht für das Leben entscheidende Eindrücke zu gewinnen. Und bald wird, was wir in Deutschland noch Nennenswerthes von Privatgalerien besitzen, sich, mit wenigen Ausnahmen, auf die Liechtenstein'sche Galerie und einige andere Sammlungen des österreichischen Adels beschränken.

Obschon der Pommersfelder Galerie im Ganzen keineswegs ebenbürtig, in neuester Zeit erst gebildet, und in ihren Bestandtheilen wenig homogen, bot doch die Sammlung des Marquis von Salamanca viel Bemerkenswerthes, namentlich einige bedeutende Bilder aus der so sehr in Gunst stehenden spanischen Schule, und trat zudem mit einem nicht gering anzuschlagenden äußeren Vortheil auf: sie brauchte nämlich, um sich dem schau- und kauflustigen Publikum vorzuführen, nicht die banalen Räume des Hôtel Drouot zu borgen, sondern sie befand sich auf eigenem Grund und Boden, indem der Marquis in der Straße de la Victoire dahier ein schönes Haus mit Garten besitzt, letzterer geräumig genug, um Platz zu lassen für Errichtung einer provisorischen Galerie, in welcher die ungeheueren Bilder von Murillo, Zurbaran, Ribera, Snyders und de Vos sich ganz bequem unterbringen ließen. Dort war denn auch die Sammlung seit vierzehn Tagen sichtbar: man hatte Zeit und Gelegenheit, sie mit Muße zu studiren und manchem bedeutenden Kunstwerke ernsterer Gattung, dessen Reiz nicht auf der Oberfläche liegt, nachzusinnen und nachzugehen, bis zu dessen Schätzung der richtige Standpunkt gewonnen war. 283 Nummern umfaßt der Katalog der Pommersfelder Sammlung (es waren aber zehn Bilder vergessen worden), der der Salamanca Versteigerung enthält nur 233 Nummern, eine Auswahl aus der viel zahlreicheren Sammlung des Marquis. Wiewohl nun bei allen menschlichen Unternehmungen das Unberechenbare, das Unvorhergesehene als wesentliches Element mit in Anschlag zu bringen ist, so läßt sich doch kaum eine andere denken, bei welcher Gelingen und Mißlingen so sehr sich jeder vernünftigen Berechnung entzieht, und wobei Zufall und die Laune des Glückes eine entschiedenere Rolle spielen, als eine Gemälde-Versteigerung. Der Marquis von Salamanca nun hat, wie ihm dies schon so oft gelungen, das Glück an seinen Wagen zu ketten gewußt. Unter den glücklichsten Auspizien begann seine Versteigerung: der Verkauf des ersten spanischen Bildes, welches mehr als das Doppelte des erwarteten Preises brachte, gab das Signal zu einem wahrhaften Kreuzfeuer von sich übersteigenden Geboten und es wurden wirklich ausschweifende Preise erzielt, die selbst die Erfolge der Pourtalès- und Morny-Versteigerungen noch überboten. Jenes erste spanische Bild, eine alte Zigeunerin, ihre Suppe essend, dabei ein grinsender Junge und ein Hündchen, in der Art der berühmten Murillo der Münchener Pinakothek, aber diesen nicht entfernt gleich kommend, wurde auf 85,000 Fr. getrieben! Eine Folge von fünf Bildern des Murillo, die Geschichte des verlorenen Sohnes, davon ein sechstes im Vatikan hängt, als Geschenk der Königin von Spanien an Pius IX., wurden trotz des Hauptfehlers: schwarze undurchsichtige Schatten, auf die Gesammt-Summe von 207,000 Fr. getrieben und von einem Engländer erstanden, der zum erstenmale auf den Schauplatz trat. Ein weibliches Bildniß (Kniestück) von Velazquez, ein imponirendes Bild, doch keineswegs zu dem Vorzüglichsten gehörig, das uns von dem großen Meister erhalten ist, erreichte die Summe von 98,000 Fr., und ein stellenweise angegriffenes Bildniß, ebenfalls Kniestück, von Philipp IV. in reicher Tracht von Roth und Silber, mit dem großen schwarzen Hut in der Hand (Wiederholung des Bildes zu Dulwich bei London) wurde mit 71,000 Fr. bezahlt! (Keines von diesen Beiden kann sich mit dem, in München verschmähten Schatze, dem Schleißheimer Conde Duque Olivares messen). Der Ertrag dieses ersten Tages belief sich auf 714,345 Fr. — Die Bedeutung des zweiten Tages kam vollkommen der des ersten gleich. Man hatte für diesen Tag das Hauptbild der ganzen Sammlung, den Tod der heil. Clara von Murillo, aufgespart, ein Werk, das trotz vielfach erlittener Unbill, noch immer den Meister in seiner ganzen Bedeutung, in einer höchst ergreifenden, dramatischen Komposition mystischer Natur zeigt. Dieses Bild von 10 Fuß Höhe und 14 Fuß Breite (ohne den Rahmen), das also nicht Jedermann unterzubringen weiß, erreichte den Preis von 95,000 Fr.; eine Verkündigung von Zurbaran erreichte 40,000 Fr.; ein Bildniß der heil. Clara als Kind, von Velazquez 38,000 Fr.; die heil. Familie von Bellini (Pourtalès Sammlung) 62,000 Fr. und ein antikes Opfer von Garofolo 36,000 Fr. Diese Bilder wurden sämmtlich dem obenerwähnten Engländer zugeschlagen, dessen unerwartete Erscheinung die allgemeine Neugier rege machte, welche sich aber mit der mageren Auskunft begnügen mußte, daß der Mann Cook heiße, ein Abkomme des berühmten Reisenden, Kapitän Cook sei und in Amerika wohne. Der eine rieth dieß, der andere jenes: bald sollte er für die englische National-Gallerie (!), bald für New-York, bald gar für den Marquis von Hertford einkaufen. Daß aber mit einem Male ein unbekannter Mann auftauchen und für eigene Rechnung eine kleine Anzahl Bilder um sechs bis siebenmalhunderttausend Franken erwerben sollte, das wollte Niemanden einleuchten, und das ist am Ende doch die einfachste von allen Hypothesen. Man ist heutzutage so sehr daran gewöhnt, wo man einen Mann außerordentliche Ausgaben machen sieht, diese mit niedrigen Leidenschaften in Verbindung zu setzen, daß man die größte Mühe hat, an die kaltblütige und vernünftige Verwendung großartiger Summen zu glauben. „Kaltblütig" ist hier auch der richtige Ausdruck, denn der Sieger in diesem heißen Kampfe, der so manches schönbemalte Fähnlein davontrug, schien von der ganzen Sache weniger berührt, als mancher einfache Zuschauer. Es hat aber in der That auch der bloße Anblick eines solchen Auftrittes für den Zuschauer schon etwas in ungewöhnlichem Grade Fesselndes und Aufregendes. Mit etwas lebhafter Einbildungskraft kann man die erhitzten Kämpen sehen, wie sie sich

bücken, aus ihren Geldschränken jedes Mal eine handvoll Banknoten aufraffen, sie zusammenballen und dem Gegner aus Leibeskräften an den Kopf schleudern, nicht unähnlich einem Trupp Jungen, die sich, halb im Spaß, halb im Ernst, mit Schneeballen bewerfen. Ein lebhafter Kampf erhob sich auch um ein, ursprünglich wunderschönes, ritterliches Männerbrustbild von van Dyck, welches aber leider von der Zeit zu unglimpflich behandelt worden. Trotzdem erreichte es den Preis von 73,500 Fr., und wurde Herrn André zugeschlagen. Das Berliner Museum wurde abermals überboten; Herrn Kohlbacher dagegen, aus Frankfurt a. M., dem Beauftragten des Städel'schen Instituts, gelang es, für den billigen Preis von 6600 Fr. eine Halbfigur des h. Marcus von A. Mantegna mit dem Namen des Meisters bezeichnet, und für die nicht unbedeutende Summe von 27,100 Fr. ein ausgezeichnet schön gemaltes und für den Meister sehr bezeichnendes, nur durch entsetzliche Magerkeit unangenehm wirkendes Brustbild des Kardinal Borgia von Velazquez zu erstehen. — Der Ertrag dieses zweiten Tages übertraf noch, um eine Kleinigkeit, den des ersten. — Die zwei letzten Tage kommen, im Vergleich zu den ersteren, nicht in Betracht. Man hatte das Unbedeutende an's Ende verlegt, eine Anzahl mittelmäßiger Alt-Niederländer, eine Reihe von lebensgroßen Bildnissen, zum Theil Kopien, endlich ein Dutzend und darüber von großen Jagdstücken des Paul de Vos, in der Art Snyder's. — Außerdem waren im letzten Augenblicke zehn Bilder, meist der italienischen Schule angehörig, darunter sogar eines unter dem Namen Raffael, zurückgenommen worden. Auch sind vier auf einander folgende Tage ein und derselben Versteigerung für das Publikum eine etwas harte Geduldprobe, und es kam schließlich die heutige, alles anlockende großartige Truppenschau dazu, welche die Reihen dieser, so wie noch mancher anderen Versammlung, lichtete. Immerhin belief sich der Gesammtbetrag auf die erkleckliche Summe von 1,633,035 Franken, wobei nur eine geringe Anzahl von Bildern, wie es scheint, von dem Eigenthümer zurückerstanden wurde. So ist denn, in Anbetracht des Werthes der Bilder, dieser Salamanca-Verkauf einer der entschiedendsten und unzweideutigsten Erfolge, den die Geschichte der Kunstversteigerungen aufzuweisen hat.

Holbein's „Lais Corinthiaca".

Gestochen von **F. Weber.**

Der hochverdiente Stecher von Raffael's „vierge au linge" aus dem Louvre und von manchen andern trefflichen Blättern, Friedrich Weber in Basel, hat uns kürzlich mit einem neuen Kupferstich nach einem höchst merkwürdigen Gemälde im Museum seiner Heimatstadt erfreut. Es ist ein kleines Bild von Holbein's Hand, von dessen Werken bis jetzt noch so wenig in genügender Weise gestochen worden ist. Wer den Meister kennt, wird gerade dies Gemälde besonders werth halten. Selten tritt uns Holbein's Kunst so zart und liebenswürdig entgegen wie hier. Es ist das Bild einer Dame, dessen Original kaum mehr als 10 Zoll hoch ist und die im Kupferstich leider fortgelassene Inschrift trägt: LAIS CORINTHIACA 1526. Diese Schrift, mit äußerster Sorgfalt hingesetzt, erscheint als eingemeißelt in die Marmorbrüstung, hinter der die Schöne sitzt. In die reiche Tracht, wie man sie damals in der Schweiz und im südlichen Deutschland trug, ist sie gekleidet, in ein purpurrothes, geschlitztes Kleid mit gelbseidenen Aermeln. Ein goldenes Häubchen krönt ihr blondes Haar, Hals und Busen sind frei und geschmückt mit einem ganz dünnen Goldkettchen, welches schmiegsam der feinsten Modellirung der Formen folgt. Mit der linken Hand faßt die Dame den herabgleitenden blauen Mantel zusammen, vor ihr liegt auf der Brüstung ein Haufen von Goldmünzen und sie streckt die rechte Hand dem Beschauer offen entgegen, als ob sie mehr begehre. Das Gesicht ist schön und regelmäßig, die Stirn edel gewölbt, die Nase groß und gebogen, der Mund von feinem Schnitt. Der Ausdruck zeigt eine eigene Mischung von zarter Schwermuth und verführerischem Liebreiz, die eine bezaubernde Wirkung übt. Ein dunkelgrüner Vorhang bildet den Hintergrund.

Das Baseler Museum besitzt noch ein Gegenstück zu diesem Bilde, welches dieselbe Dame ebenfalls vor einem Vorhang und hinter einer Marmorbrüstung sitzend zeigt, beinahe ganz wie vorhin gekleidet. Nur die gelben Aermel fehlen, statt deren man ihre Arme entblößt sieht, und statt des goldenen Häubchens trägt sie ein schwarzes. Die Dame soll hier als Venus dargestellt sein, das zeigt der nackte kleine Knabe mit zwei Pfeilen, welchen der Maler ihr beigegeben hat, übrigens ein häßliches rothhaariges Kind.

Vieles in den Gemälden weicht von andern Arbeiten Holbeins ab, und sie sind deshalb wiederholt bezweifelt worden. Rumohr hatte sie für Arbeiten eines Niederländers erklärt, Mr. Wornum in seinem neuen englischen Buche über Holbein schreibt sie der unter Lionardo's Einfluß stehenden Mailändischen Schule zu. Trotz manches Abweichenden ist aber Geist und Hand des Meisters in beiden klar zu erkennen, und auch in äußerlicher Hinsicht ist ihre Herkunft ziemlich verbürgt. Sie stammen aus der Sammlung von Holbein's Altersgenossen und Gönner, Bonifacius Amerbach, der die Arbeiten des Meisters aus erster Hand erhielt. Das 1586 von Basilius Amerbach, seinem Sohne, angelegte Inventar nennt bereits die Bilder als „Zwei täfelin daruf eine Offenburgin conterfehet ist vf eim geschriben Lais Corinthiaca. Die ander hat ein kindlin by sich. H. Holb. beide, mit ölfarben vnd in ghüsenn." Das Inventar ist nicht in allen Punkten

fehlerfrei, aber demungeachtet von großer Wichtigkeit als eine der wenigen Quellen, die über Holbein existiren; es braucht sehr gewichtiger Gründe, wenn man seine Angaben in irgend einem Punkte widerlegen will. Noch einen sehr deutlichen äußeren Beweis für die Urheberschaft Holbein's bietet der kleine Knabe neben der Venus. Schon Waagen (Künstler und Kunstwerke in Deutschland II, S. 277) machte auf dessen Aehnlichkeit mit dem jüngsten Kinde Holbein's aufmerksam, das wir auf dem Familienbilde des Meisters im Baseler Museum sehen. Und nicht nur zwischen diesen beiden Kindern besteht eine Aehnlichkeit, sondern auch mit dem Christuskinde in den Armen der heiligen Jungfrau auf seinem Hauptwerk, der Madonna des Bürgermeisters Meyer, und zwar in beiden Exemplaren dieses Bildes, dem Darmstädter wie dem Dresdener. Ganz identisch hiermit scheint endlich ein nacktes sitzendes Knäblein zu sein, das sich in einem Nebenraume des Baseler Museums befindet und nach dem Amerbach'schen Inventar eine Kopie von Hans Bock nach Holbein ist. Im Baseler Museum, wo auch eine gute Kopie der Dresdener Madonna hängt, habe ich gemeinschaftlich mit Herrn His-Heusler diese verschiedenen Kinder genau mit einander verglichen und wir kamen übereinstimmend zu dem Schluß, daß die Familienähnlichkeit zwischen allen ganz unverkennbar sei. Nichts ist für Holbein's realistischen Sinn bezeichnender, als daß er sein eigenes Kind, mag es auch keineswegs schön sein, sich ohne weiteres für den Christusknaben wie für den kleinen Liebesgott zum Modell nimmt.

Holbein's Arbeiten aus seiner Baseler Epoche zeigen manches Abweichende unter einander, was daher kommt, daß er damals verschiedenartige Eindrücke empfangen und verarbeitet hat. Waagen erkennt in der „Lais" und „Venus" Niederländischen Einfluß. Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschließen, mag sie von noch so kompetenter Seite ausgesprochen sein. Die Zartheit des warmgelblichen Lokaltons, den stärkeren Gebrauch der Lasuren, die größere Weiche der Umrisse führt Waagen (Handbuch I, S. 266) zur Bekräftigung an. Gerade dieser warmgelbliche Ton ist aber von dem feinen röthlichen Fleischton, wie ihn der größte Niederländische Kolorist der Zeit, Quentin Massys zeigt, verschieden. Einfluß der mailändischen Schule verrathen die beiden Gemälde, hier kann Holbein die größere Weichheit der Umrisse und den Gebrauch der Lasuren gelernt haben. Und bringen wirklich manche Niederländische Bilder, zum Beispiel Arbeiten des Bernard van Orley, vielfach einen verwandten Eindruck hervor, so kommt es daher, daß sich auch in ihnen Italienische Einwirkungen offenbaren. Daß Holbein in der Lombardei war, muß man ja auch aus andern Gründen annehmen. Mögen auch keine historischen Nachrichten darüber vorhanden sein, so ist dies doch bei der Nähe des mailändischen Gebietes wahrscheinlich. Es ist kaum zufällig — Mr. Wornum macht mit Recht darauf aufmerksam (S. 164), — daß in dem Baseler Rathschreiben vom Jahre 1538, welches Holbein, wenn er heimkehre, ein Jahrgehalt bietet, „Francrich, Engelland, Meylannd vnnd Niderland" als die Länder genannt werden, in welchen Holbein mit des Rathes Vergunst reisen und seine „Kunststücke" fremden Herren zuführen möge. Und dies sogar „im Jar einmal, zwey oder drü". Man sieht, in welchem Grade für den Maler das Wanderleben Gebrauch war. — Ein eben solches Lächeln, wie es Lionardo da Vinci und seine Nachfolger um die Lippen jugendlicher Frauenköpfe spielen lassen, hat Holbein seiner „Venus" gegeben. Der Ausdruck der Lais verläugnet ebenfalls das Vorbild des großen Italienischen Meisters nicht, doch hier steht Holbein bereits dem Mailändischen Typus freier gegenüber, während die Anmuth, welche aus diesen Zügen redet, noch zarter und entzückender ist. Solche Feinheit der Auffassung bei vollster Naturwahrheit haben damals in Italien nur Lionardo und Raffael, im Norden Holbein in ihren Bildnissen gezeigt. Auch darin, wie sie die Hände mitreden und in diesen kaum minder, als in den Zügen selbst, den Charakter der bestimmten Persönlichkeit sich aussprechen lassen, sind Lionardo und Holbein sich verwandt. Das kann man nirgend deutlicher sehen als bei der Lais. Die großen malerischen Vorzüge des Originals giebt nun Weber's Kupferstich trefflich wieder, welcher die zarteste Behandlung zeigt. Die Modellirung ist meisterhaft, das Haar und die Stoffe sind wirkungsvoll behandelt, namentlich ist aber das Antlitz schön, in welchem wir ganz jene feine Nüancirung des Ausdruckes wiederfinden, welche uns beim Gemälde entzückt. Weber weiß uns die Vorzüge der deutschen und französischen Technik im Kupferstich in glücklicher Vereinigung zu bieten.

Diese doppelte Darstellung der reizenden Dame, einmal als Göttin der Liebe, das zweite Mal durch die ganze Auffassung und den darunter geschriebenen Namen einer berühmten Buhlerin des Alterthums als eine käufliche Schönheit gekennzeichnet, muß uns natürlich den Wunsch erwecken, etwas Näheres über die Abgebildete zu erfahren. Das Amerbach'sche Inventar nennt sie eine „Offenburgin", das heißt aus dem berühmten Baseler Patriciergeschlecht der Offenburg. Aus historischen Nachforschungen hatte sich, als der erste Band meines Buches „Holbein und seine Zeit" erschien, nicht das Mindeste für die Feststellung dieser Persönlichkeit gewinnen lassen. Seitdem ist aber durch die unermüdlichen Untersuchungen, welche Herr E. His-Heusler, Direktor des Baseler Museums, in den dortigen Archiven anstellt, eine Spur an das Licht getreten. Unter den Urkunden der in Klein-Basel gelegenen Karthause kommt ein Testaments-Codicill der Frau Maria Zscheckapürlin, Wittwe des Morand von Brunn, vom Jahre 1523 vor, in dem es heißt: „Und als sy ouch angesechen vnd geordnet hat, das die drü kinder Irer muter Ir lebenlang Hundert gulden Ir lybdingswys

zu Nutzen vnd zu Niesen geben sollen, disen artickel hat Frow Maria Zscheckenpürle abgethann, vnnd widerufft, vnd von Nüwem geordnet, Das nach Irm tod vnd abgang die drü kind Irer Muter souer sy widerkert vnd sich frombklich vnd Erlich haltet. Ein zimlich lipgeding daruon sy ein Zymlich Tisch Narung, Deßglichen Erbere nottürfftige becleidung haben möge, erkoufen, wytter sollen sy Iro nützit schuldig sin, ob sy aber nit wider keren, vnd sich frombklich vnd erlich halten, oder das sy widerkeren, vnd darnach aber von der Erberkeit lassen wurde, Alsdann sollen Ir die kinder ganntz Nützit verpunden noch phlichtig sin." Eine Ergänzung giebt die Theilungsurkunde der Erbschaft von der heiligen drei König Abend 1527, worin es lautet: „Das die herren der Carthus Deßglichen die drü kinder Offenpurg schuldig vnd verpflicht sind, frow Magdalena der gedachten kinden Mütterlin alle iar Zeelichs doch nit witter dann Ir leptagen Lanng zehen gulden, ein pfund dry schilling für den gulden zegeben, vnd iro die gan franckfort, oder wo sy dann Ir wonung hat zeschicken". — So wird uns also gerade um die Zeit, in welcher die „Lais" gemalt worden, eine Frau Offenburg, die von der Ehrbarkeit gelassen und deshalb von ihren Verwandten enterbt wird, genannt. Hätten wir nichts als diese beiden Urkunden, so möchte es kaum zu gewagt scheinen, dieselbe mit der „Venus" und „Lais" zu identificiren. Eine dritte Urkunde macht dies aber mehr als zweifelhaft. Bereits im Testament des Morand von Brunn, des Gemahls jener Erblasserin wird Frau Magdalena Zscheckapürlin, Junker Hansen Offenburgs Ehegemahl, ein Legat ausgesetzt, „umb des geneigten Willen", so der Testator zu ihr hat*). Dies Testament aber ist bereits vom St. Johannistag 1502 datirt. Wenn Frau Magdalena da schon vermählt war, muß sie mindestens 15 bis 16 Jahre gezählt haben, war also im Jahre 1526 gegen 40 Jahre alt und kann nicht jene in üppiger Jugendschönheit prangende Dame sein, welche Holbein als Lais gemalt. Sollte die Familie Offenburg damals noch eine andere Schöne von zweideutigem Rufe besessen haben? Uns ist das Wahrscheinlichste, daß Basilius Amerbach, der Verfasser des Inventars, in der That die Frau Magdalena gemeint hat. Sie war zu Holbein's Zeit wegen ihres Lebenswandels berüchtigt gewesen, und da lag es nahe, diese beiden Bildnisse für die ihrigen zu halten. — Da hätten wir eine Lösung, wenngleich keine befriedigende für die Neugier, welche diese eigenthümliche Darstellung erweckt.

Mag uns hier noch ein Zusatz erlaubt sein. Herr Professor A. Springer, als er kürzlich an dieser Stelle das Buch des Verfassers einer Beurtheilung unterwarf, welche die schönste Belohnung für jahrelange Arbeit an einem solchen Gegenstande ist, hat zwei Ausstellungen in die freundliche Form von Fragen an den Verfasser gekleidet. Auf solche Fragen ziemt sich zu antworten, und die Antwort kann nur dahin lauten, daß wir selbst beide Ausstellungen für vollkommen begründet halten. Es war nicht gerechtfertigt, von den Bildern der „Lais" und „Venus" zu sagen: „Dabei muthen uns diese beiden kleinen Gemälde an, als läge ein eigenthümliches Geheimniß unter ihnen verborgen, ein Geheimniß, welches auf den Künstler selbst Bezug hat, und in welches die eigene Person desselben hineinspielt." Holbein kann die Bilder weit eher für einen reichen Liebhaber der schönen Buhlerin gemalt haben, als für sich selbst. Die Ursache, das Letzte anzunehmen, war für uns der Umstand, daß Bonifacius Amerbach zu seiner Holbein-Sammlung größtentheils dadurch gekommen, daß er Alles, was sich an Studien, Zeichnungen, Bildern in der eigenen Werkstatt des Künstlers vorfand, wahrscheinlich nach Holbeins Weggang von der Frau erwarb. Das ist aber kein ausreichender Beweis.

Ebenso richtig war das, was die Kritik über Holbein's Gattin sagte. Der Fehler des Verfassers war, daß er den Angaben gegenüber, welche die alten Biographen über Holbeins eheliches Unglück machen, nicht volle Unbefangenheit gewonnen hat, mochte er gleich selbst bei dieser Stelle aussprechen, daß es voreilig sein würde, so unzuverlässigen Gewährsmännern unbedingt Glauben zu schenken. Neuerdings haben wir zwar urkundlich erfahren, daß Holbein eine Wittwe gefreit hat, und sein Familienbild macht es wahrscheinlich, daß sie etwas älter war als der Mann. Aber Nachtheiliges gegen ihren Charakter sagen ihre Züge nicht aus. Da Holbein Frau Elsbeth heimführte, hat sie hübscher und jugendlicher ausgesehen, als sie uns hier, in einer Ehe voll Sorge, Arbeit und Noth vielleicht früh gealtert, erscheint. Unter den Handzeichnungen des Louvre befindet sich, im Katalog als „Unbekannt, aus deutscher Schule" aufgeführt (Nr. 639), das Brustbild einer jungen Frau*), welches sicher Holbein's Werk ist und die ausgesprochenste Aehnlichkeit mit seiner Hausfrau hat. Herr His-Heusler machte, nach der Photographie, diese Wahrnehmung zuerst. Beides war mir unzweifelhaft, sobald ich das Original sah, während die

*) „Sodann, vmb des geneigten willen, so er hatt zu frow Magdalena Zscheckapürlin, Junkhern Hannsen Offenburgs eegemahel, Da ist sin Junkhern Morands will, das die hundert guldin, so er derselben frow magdalena vormals vergabt hatt, Iro vmb Jerlich Zinß angelegt sollen werden, welich gült sy selbs für Ir person haben, Zenemen Vnnd die nach Irem willen bruchen soll, on Irs gemahels Intrag vnnd darzu ouch witer ordnet er Iro Als er hundert gulden houptgut fürgenanten Junkher Hannsen Offenburg vffgenommen hat vnd die für Im verzinsen ist, Deßhalb ist sin Junkhern Morands will, das sine erbenn derselben frow Magdaleuen Junkhern hanns offenburgs efrouwen sollich hundert gulden nachlassen, vnnd Ir frow Magdalena gut heissen vnnd ersetzt werden sollent."

*) Ausgestellt im nordöstlichen Eckfaale des Hauptgeschosses, welcher Deutsche und Niederländische Handzeichnungen enthält.

Photographie mich über den ersten Punkt noch im Unklaren gelassen hatte. Es ist eine Silberstiftzeichnung, mit Rothstift erhöht, auf grundirtem Papier, wie Holbein solche in seiner Augsburger Periode und während der ersten Zeit seines Baseler Aufenthaltes zu machen pflegte. Die Haltung des Kopfes ist ganz die nämliche wie auf dem Familienbilde, und ist vom Künstler mit Sorgfalt gewählt, damit die große Nase nicht unschön wirke. Der volle Busen ist auch hier unverhüllt; der Kopf ist frei, das Haar fällt hinten in zwei Flechten herab. Beidemale dieselbe breite Gesichtsform, dieselbe Bildung von Stirn, Mund und Kinn, die nämliche Zeichnung der Augenbrauen. Dort wie hier diese vollen Lippen und diese schmalen Augen, deren emporgezogene untere Lider dem jugendlichen Kopf einen zärtlichen Ausdruck geben. Auf der Zeichnung lächelt die Dargestellte freundlich, sie sieht gutmüthig und angenehm, wenn auch keineswegs besonders geistvoll aus. Am Besatz des Kleides ziehen sich die Worte hin: ALS · IN · ERN · ALS · IN — „Alles in Ehren", das ist gewiß eine passende Devise für das Bild der eigenen Frau. **Alfred Woltmann.**

Preis-Bewerbungen.

Die Akademie der bildenden Künste in Wien macht bekannt, daß in diesem Jahre der von Josef Reichel gestiftete Preis, und zwar im Betrage von 1200 Gulden ö. W. für das Gebiet der Historienmalerei zur Verleihung kommt. Alle Maler in den k. k. Erbländern sind zur Konkurrenz berechtigt. Das Preisstück bleibt Eigenthum des Künstlers. Sollte sich übrigens im historischen Fache kein der Erwartung entsprechendes Werk finden, so darf der Preis nach dem Willen des Stifters auch einem hervorragenden Bilde anderer Gattung zugetheilt werden. Die Einsendung der Konkurrenzstücke hat längstens bis 1. December d. J. auf Kosten und Gefahr des Künstlers unter Angabe seines Namens, Wohnortes und des dargestellten Gegenstandes von dem Künstler selbst oder einem von ihm Bevollmächtigten an die Kanzlei der Akademie der bildenden Künste zu erfolgen. Die Zuerkennung des Preises wird im Laufe des December d. J. vom akademischen Rathe vollzogen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Aus Karlsruhe wird uns geschrieben: „Die von dem am 19. Nov. v. J. verstorbenen badischen Hofmaler Kirner dem Großh. Kupferstichkabinet hierselbst geschenkten Studien sind in der letzten Zeit öffentlich ausgestellt worden. Sie bestehen aus circa 400 Nummern gezeichneter und gemalter Blätter und sind für die Charakteristik Kirner's von großem Interesse. Einestheils zeigen dieselben, auf wie gründliche Studien seine Gemälde basirt sind, man begegnet fast überall den alten Bekannten aus seinen Bildern; anderntheils geben sie einen Beleg, auf wie feine, geistreiche Weise Kirner in das Volksleben der Schwarzwälder, Hauensteiner und Schwaben rc. eingedrungen ist; auch aus dem bayerischen Hochgebirge, Tyrol und Italien finden sich scharf aufgefaßte Charaktere, obwohl er bei letzteren sich offenbar nicht so heimisch fühlte, als bei seinem eigenen Volke. Kirner's Gemälde haben in der Regel nicht die Lebendigkeit und die Frische, wie sie einem hier in den Studien, sowohl in Bezug auf Farbe als auch Zeichnung, entgegentritt. — Die Permanente brachte in diesem Monat wieder eine interessantere Ausstellung. Wir nennen hier eine Baumlandschaft von H. Gude, welche mit großer Virtuosität gemalt ist, obwohl Bäume sonst selten die Darstellungsobjekte Gude's bilden. Dieselbe ist im Tone sehr harmonisch und kräftig, nur fast etwas zu dunkel, während sonst seine Gemälde einen sehr hellen, leuchtenden Ton besitzen. — Von Professor Des Coudres war eine Iphigenie ausgestellt, die mit großer Sorgfalt durchgeführt ist. — Ein größeres Bild von H. Rustige in Stuttgart, „Kaiser Friedrich II. und sein Hof in Palermo" befriedigte hier nicht. Die Komposition leidet an Ueberladung und Zerstreutheit. Die einzelnen Figuren erwecken kein rechtes Interesse und die Farbe und sonstige Durchbildung bleibt hinter Rustige's früheren Leistungen zurück. — Hübsche kleinere Landschaften haben Collett, Osterroht und Weißer gebracht."

Oesterreichisches Museum. Erzherzog Rainer, Protektor des österreichischen Museums, hat dem Direktor dieser Anstalt die Summe von 1000 Gulden ö. W. zu Ankäufen auf der Pariser Weltausstellung übergeben.

* **Der österreichische Kunstverein** hat seine Saison vor den diesjährigen Sommerferien mit der Juni-Ausstellung würdig beschlossen. Ein beträchtliches Kontingent zu derselben stellte freilich wieder der Wiener Privatbesitz; Einiges war auch aus der vorigen Monatsausstellung herübergenommen; so z. B. das interessante Bild von Matejko, der „Edelknabe" von Eug. Blaas u. A. Als die Perle unter den neu ausgestellten Werken ist zweifelsohne die „Marokkanische Wachstube" von Eug. Delacroix (Galerie Coburg) zu bezeichnen. Wer mit der Behandlungsart dieses Meisters weniger vertraut ist, könnte geneigt sein, das Bild als bloße Skizze anzusehen; in der Nähe betrachtet, zeigt es in der That nur eine Masse flüchtiger Pinselstriche und Farbenklekse. Aber wie klärt sich bei richtiger Distanz diese wirre Masse auf! Wie naturwahr und kräftig sind diese beiden schlafenden Marokkaner mit dem Pinsel hingezeichnet, die da in ihrem Zelte Siesta halten! Man glaubt sie schnarchen zu hören. Und wie harmonisch klingen diese gesättigten, leuchtenden Farben zu einem warmen, im tiefsten Roth schwimmenden Gesammtton ineinander! Durch seine Anspruchslosigkeit in malerischer Hinsicht bildet Schwind's „Heilige Genovefa" einen interessanten Gegensatz zu dem Werke des französischen Koloristen. Von den übrigen Bildern läßt sich danach wenig ohne Mißbehagen sehen. „Lebens Lust und Leid" von van Lerius (Sammlung Coburg) leidet an seiner empfindsamen Grundidee, die sich wohl für ein Epigramm, aber nicht für ein historisches Genrebild von diesen Dimensionen eignet; auch wird der im Ganzen harmonische Ton durch die leblose Behandlung, namentlich des Nackten, und durch kalte, graue Schatten wesentlich beeinträchtigt. Noch hölzerner und prosaischer ist die Malerei an den durch Ernst und tüchtige Zeichnung ausgezeichneten Darstellungen aus der Leidensgeschichte der Salzburger Protestanten vor Fr. Martersteig. Von den figürlichen Bildern erwähnen wir ferner Al. Schönn's „Zigeunerfamilie", und zwei weibliche Brustbilder von W. O. Noltsch, der übrigens außer diesen eine Anzahl recht mittelmäßiger großer Porträts ausgestellt hat. Die Landschaft vertreten tüchtig A. Hansch: „Das Steingebirge bei Loser"; H. Jaeckel: „Riva am Gardasee"; L. Munsch: „Buchenwald bei Dornbach"; B. Fiedler: „Am Nil" und J. E. B. Püttner: „Marine bei Sorrento". C. Rippel, ein Zögling der Wiener Akademie, hat eine sehr ähnliche und gut gearbeitete Büste Halm's ausgestellt.

S—t. **Für die Gemäldegalerie zu Schleißheim** sind neue Bestimmungen getroffen worden, worauf aufmerksam zu machen, wir für unsere Pflicht halten, da die Unkenntniß derselben leicht zu Zeit- und Geldverlust führen kann. Statt daß man früher täglich hinein konnte, bleibt die Galerie jetzt am Neujahrstage, Oster- und Pfingstsonntag, Frohnleichnam und Weihnachten geschlossen, sowie an jeden Montag wegen der Reinigung. Fällt auf den Montag ein Feiertag, dann bleibt sie den darauf folgenden Werktag geschlossen. Auch vom 1.—15. April und vom 1.—15. November ist der Besuch nicht gestattet, da dann das Personal mit der Verbringung eines Theiles der Bilder in geeignete Winterlokalitäten, beziehungsweise mit der Wiederaufstellung beschäftigt ist. Die Besucher müssen um 10½, höchstens 10¾ oder um 2½ Uhr eingetroffen sein, da sie sonst keinen Eingang mehr erhalten können; der Aufenthalt ist ihnen dann bis 1 oder 5 Uhr gestattet. Solche, welche die Galerie zum Studium oder Kopiren benutzen wollen, haben sich an den kgl. Galeriekonservator zu wenden. Den Dienern ist die Annahme von Trinkgeldern strengstens untersagt.

Vermischte Kunstnachrichten.

—l. **Zum Besten des Berliner Dombau's** soll eine Geldlotterie nach Muster der Kölner Dombaulotterie in Aussicht genommen sein. An der Spitze des Projekts soll der Generaldirektor der Museen, Herr von Olfers stehen. Obgleich die Nachricht mit großer Bestimmtheit auftritt, so muß man sie nach dem öffentlichen Schreiben des Königs, worin dieser die Weiterführung des von seinem Vater und Bruder begonnenen Baues zu übernehmen verheißt, doch wohl als unwahrscheinlich ansehen.

Hugo Knorr, ein talentvoller Schüler der Königsberger Akademie hat zehn Kartons zur Frithiofssage gezeichnet, welche in verschiedenen Städten Deutschlands ausgestellt wurden, aber nur getheilte Anerkennung fanden. Von Königsberg erhalten wir eine ausführliche Besprechung der Entwürfe, welche den im Stoff begründeten Gegensatz derselben gegen Preller's Odysseekartons betont, und dem Erfinder der Frithiofbilder eine tief poetische Auffassung seiner Gegenstände nachrühmt, die zugleich von tüchtiger Kenntniß der landschaftlichen Natur des Nordens, wie sie Knorr bereits in seinen früheren norwegischen Landschaften gezeigt, getragen werde. Nach Berichten aus München, wo die Kartons unlängst ausgestellt waren, scheint dagegen Knorr der specifisch künstlerischen und namentlich malerischen Seite seines Gegenstandes weit weniger gewachsen zu sein als der allgemein poetischen. „Statt Charaktere zu zeichnen“, — so schreibt man uns, — „Menschen von bestimmter Form und eigenartigem Gepräge, giebt er uns Nebelgestalten, die alles Mögliche sein können, und setzt sie in mehr oder weniger schwarze Landschaften hinein, die aller Anschaulichkeit ermangeln. Die Entschuldigung, das Gedicht eigne sich wegen seines lyrischen Charakters nicht für die eigentliche Gestaltenbildung, kann man für den Zeichner nicht gelten lassen; denn wenn er einen Stoff der künstlerischen Gestaltung durch die Malerei nicht adäquat findet, soll er sich eben nicht damit befassen. Das Hinübergreifen auf das lyrische Stimmungsgebiet ist ja bekanntlich eine der gefährlichsten Klippen der heutigen Kunst. Wer Farbe und Form nicht aus den Augen verlieren und doch eine „Stimmung“ herausbringen will, dem wäre vor Allem das Studium Rembrandt's zu empfehlen.“

Berichtigungen.

Nr. 14 der Chronik S. 120 1. Spalte ist zu verbessern Zeile 7 v. u.: „vor allen anderen“; ferner S. 120 2. Sp. Z. 15 v. o.: „Rapporto Volcente“; und Z. 19 v. u.: „hat davon die“; schließlich Z. 18 v. u. ist zu interjungiren: „Für die Kunst namentlich, in u. s. w.“

Nr. 17 der „Kunstchronik“ wird mit dem neunten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst Freitag den 12. Juli ausgegeben.

Alles für die Redaktion Bestimmte bitte ich bis Ende Juli ausschließlich nach Wien an den Herausgeber d. Bl. zu adressiren, da ich auf einige Wochen verreise.

E. A. Seemann.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

12. Juli.

KUNST-CHRONIK

Nr. 17.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: **L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien**: **P. Kaeser**, **Gerold & Co.**; in **München**: **E. A. Fleischmann**.

Das deutsche Gewerbemuseum zu Berlin *).

Mit wie großer Freude und Genugthuung der Plan zur Gründung eines deutschen Kunst- und Gewerbemuseums, der auch an dieser Stelle mehrfache Berücksichtigung und Theilnahme erfahren hat, von allen Seiten begrüßt worden, so ist es mir in der That jetzt zweifelhaft, ob hier noch der richtige Ort ist, die Entwickelungsphasen des werdenden Berliner Institutes weiter zu verfolgen, das nach den nunmehr definitiv angenommenen Satzungen und Plänen aus dem ehemals projektirten Kunst- und Gewerbemuseum eben so der Sache wie dem Namen nach ein bloßes Gewerbemuseum geworden ist. Doch die Erwägung, daß die Kunst ein gegründetes Anrecht hat, die Centralsonne in dem neuen Museum zu werden, soll dasselbe anders, wie jede vernünftige Neuerung will und muß, einem wirklichen Bedürfniß abhelfen und nicht als müssiges, lebensunfähiges Zwitterwesen unklar vorschwebenden Zwecken und Zielen wie Phantomen nachjagen, läßt es noch wünschenswerth und angezeigt erscheinen, das anfangs so viel Gutes versprechende Unternehmen auch von dieser Seite nicht aus den Augen zu verlieren.

Zum Staat legt man keine Museen an, am wenigsten, wenn man das Geld dazu mühsam zusammenbringen muß; es muß ein Bedürfniß vorliegen, das befriedigt werden soll. Nun unterliegt es keinem Zweifel, daß dem Gewerbtreibenden Vieles zu wissen und zu können noth thut, und daß Einsicht und Fertigkeit vielfach erzogen und geübt sein wollen. Dazu soll also Gelegenheit geboten werden. Aber es muß erwogen werden, was bereits anderweit überhaupt oder wenigstens für den Augenblick ausreichend geboten wird, und was noch zu wünschen übrig bleibt. Alsdann tritt die Frage ein, ob und wie das als fehlend Erkannte beschafft werden soll.

Manches nun, was der Gewerbtreibende braucht, ist ihm in genügendem Maße zugänglich. Alles, was sich auf die Technik bezieht, ist mit der Uebertragung des Handwerkes oder Gewerbes vom Meister auf den Lehrling eng verknüpft; das zu lehren gehört der Werkstätte zu, nicht einem umfassenden Gewerbelehrinstitut.

Aber auch den Zusammenhang der Gewerbe mit der Wissenschaft herzustellen und zu unterhalten, kann unmöglich Aufgabe einer solchen Anstalt sein. Die Ergebnisse der Wissenschaft für das Gewerbe nutzbar zu machen, wird nie dem einzelnen Gewerbtreibenden gelingen; er wird aber diese Ueberführung auch nicht zu bewerkstelligen brauchen, weil zu diesem Zweck auf trefflich eingerichteten und reichdotirten Staatsanstalten durch eine gründliche allgemeine Bildung vorbereitete Leute herangebildet werden. Bei dem raschen Austausch der Ideen und der zur

*) Indem wir dem nachfolgenden Aufsatze eines unserer Berliner HH. Korrespondenten Raum geben, glauben wir noch besonders darauf hinweisen zu sollen, daß derselbe sich lediglich mit dem Programm für das neu zu schaffende Museum befaßt. Diesem Programm haften offenbar bedeutende Mängel an, welche bloszulegen unser Korrespondent für Pflicht hält. Wir können dabei die Hoffnung nicht unterdrücken, daß dieses mißglückte Programm eben nur Programm bleiben und daß die Sache selbst, wenn sie erst ihre Verwirklichung findet, ein anderes Gesicht annehmen werde, als es nach dem papierenen Entwurf den Anschein hat. In dieser Hoffnung werden wir durch Mittheilungen von maßgebender Seite bestärkt und wollen deßhalb auch den obigen Artikel unsererseits nur als ein Zeugniß des fortdauernden Interesses angesehen wissen, welches wir dem an und für sich so hochwichtigen und erfreulichen Berliner Unternehmen entgegenbringen. A. d. R.

schleunigen Aneignung jedes neu sich darbietenden Vortheiles drängenden Konkurrenz kann es nicht fehlen, daß das Gewerbe stets und überall mit dem neuesten Stande der Wissenschaften auf gleicher Höhe bleibt. Dem einzelnen Arbeiter Alles wissenschaftlich deutlich machen wollen, heißt eine Danaidenarbeit beginnen, deren zweifelhaftes oder wenigstens unmerkliches Fortschreiten keinen oder sicher keinen irgend verhältnißmäßigen Erfolg verspricht. Das für sein Werk Erforderliche erfährt und weiß jeder Arbeiter, die für ihn nöthige Theorie lernt er mit der Praxis, für Ausbildung der wissenschaftlichen Techniker ist gesorgt, hier also ist kein Bedürfniß zu erkennen. Und zeigt denn die Erfahrung, daß hier etwas gethan werden muß? Wo hinkt das Gewerbe um Decennien, oder auch nur um Jahre hinter der wissenschaftlichen Aufhellung seiner Stoffe, Processe, Manipulationen her? Die wissenschaftliche Hebung und Verbesserung der Arbeit ist ja aber auch kein originaler schöpferischer Akt, der in jedem Augenblicke neu und selbständig wieder gethan werden müßte; sondern sie besteht im Ausstellen von Regeln und Gesetzen, die einfach den bisher bekannten angereiht und gleich ihnen oder an ihrer Statt beobachtet werden. Das erheischt keine geistige Bethätigung, und also auch keine specielle Ausbildung des einzelnen Mannes, das kann erreicht werden bei der weitestgetriebenen Theilung der Arbeit, d. h. der Degradation der Menschenhand zu mechanisch geistloser Einerleiproduktion.

Fast jedes Handwerk oder Gewerbe bringt aber in den höchsten Manifestationen seines Könnens etwas dem Kunstwerk Analoges, ja wirkliche Kunstwerke hervor, nicht durch übertriebenes, an's Unglaubliche grenzendes technisches Geschick, nicht durch staunenerregende, raffinirte Bändigung des Materials, dessen Kapricen eine höchst gesteigerte Erkenntniß unschädlich gemacht, sondern durch freie Zuthat des Geistes, der das Werk des Gebrauches geläutert und erhoben hat zum Adel der Form. Und da hier ein Riß, eine Kluft, ein Sprung undenkbar ist, so folgt, daß an dieser künstlerischen Qualität in höherem oder geringerem Grade jedes technische Produkt Antheil hat; in der That weist denn auch jedes in seiner Form Elemente auf, die durch die Bedingungen des Zweckes keine Erklärung finden, in denen die Nothwendigkeit „mit Grazie umspielt" wird.

Dieses künstlerische Element ist der schwache Punkt der modernen Industrie. Die abstrakte Wissenschaft und die Maschine hat nur das Gute und Nützliche bestehen lassen, aber das Schöne nicht gefördert. Hierin allein stellt uns das Gewerbe aller Zeiten bis herab auf die heute so oft mit vornehmer Geringschätzung betrachtete Zopfzeit tief in Schatten. Hier und einzig hier ist die Stelle, wo energische Hülfe dringend noth thut, wo sie nicht durch Einzelne besonders Ausgebildete gebracht werden kann, sondern wo jeder, der die Hand an's Werk legt, mit lebendigem Gefühl und geläutertem Geschmack ausgerüstet sein muß, um wirklich Gutes zu leisten. Denn die Schönheit ist keinen mechanischen Regeln unterworfen, sie kann nicht gedankenlos nach feststehenden Recepten dargestellt werden, sondern jedes schöne Ding will als eine ureigene Schöpfung aus dem Geiste des Urhebers entspringen, mit individuellem Charakter und dem unnachahmlichen und unverfälschbaren Stempel geistiger Weihe versehen sein.

Hier kann nur die häufige, die stete Anschauung, die nachdenkende Betrachtung alles Besten die Norm für das eigene Schaffen geben, und je vielseitiger eine solche kunstindustrielle Mustersammlung ist, um so besser. Denn auch darin besteht zwischen dem technisch-wissenschaftlichen und dem technisch-künstlerischen Interesse ein großer Unterschied, daß jenes keineswegs alle Zweige der Produktion gleichmäßig umfaßt: die Vielheit hat keinen Nutzen. Was kümmert es den Knopfmacher, daß auch der Anilinfärber ein hohes Interesse an der Steinkohle hat? Ganz anders hier. Erst durch die größte Mannichfaltigkeit der Stoffe, der Bearbeitungsarten, der Zwecke tritt das immer klarer hervor, was hier Gegenstand des Erkennens sein soll, der Stil. Die unwandelbaren Gesetze der Schönheit machen sich dann erst in ihrer ganzen Strenge geltend, wenn sie bei den verschiedensten Mitteln sich als immer dominirend, wenn auch immer in modificirter Form zu Tage tretend bewähren. Jedes Gewerbe lernt hier von dem anderen, jedes lernt seine Sphäre ermessen, erkennt seine Fähigkeiten, aber auch seine Schranken, und in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister; das ist nirgends so richtig, wie im Schönen.

Aus diesen, wie mir scheint, einleuchtenden Betrachtungen ergiebt sich nun unmittelbar, worauf es bei einem Institut zur Förderung der Industrie durch Vorbilder und Unterricht hauptsächlich, ja fast ausschließlich ankommt. Die praktische und theoretische Erkenntniß vom Wesen stilvoller Formenschönheit muß als Zielpunkt aller Bestrebungen in's Auge gefaßt werden. Darnach einzig und allein ist auch die Anordnung der Sammlungen zu bestimmen. Stellt es sich heraus, was ich durchaus nicht in Abrede stellen will, daß der Zustand der modernen Industrie hierbei eine Berücksichtigung auch des Technisch-Wissenschaftlichen verlangt, dann muß es allerdings in den Organismus der Anstalt aufgenommen werden, aber nie anders, denn als untergeordnetes, dienendes, gewissermaßen verschwindendes Element, niemals darf es in die erste Linie oder auch nur dem Künstlerischen an die Seite gestellt werden.

Werfen wir nun einen Blick auf den „Plan der Sammlung", wie er dem deutschen Gewerbemuseum zu Berlin laut ausdrücklichen Beschlusses der Generalversammlung zu Grunde gelegt werden soll, so verschwindet darin das künstlerische Element beinahe gänzlich und kommt

nur an einigen Stellen in fast ungeschickter Weise zu Tage. Das Technisch-Wissenschaftliche, ja das Technisch-Praktische überwiegt dasselbe bei weitem. Man könnte das Ganze, wie es sich nach dem Plane darstellt, als eine Muster-, Modell- und Probensammlung für Handwerker und Gewerbetreibende aller Art bezeichnen, nur nicht unter dem künstlerischen, sondern unter dem rein praktischen Gesichtspunkte.

Die bezeichnete Tendenz tritt hauptsächlich in der Eintheilung zu Tage. Diese ist immer damit vertheidigt worden, daß sie dem Benutzenden, d. h. vorzüglich dem Gewerbetreibenden, beim Aufsuchen des für ihn Wünschenswerthen möglichst bequem und förderlich, d. h. praktisch sein solle; eine theoretische Haarspalterei habe man nicht bezweckt. Da muß jedoch lebhaft bestritten werden, daß eine praktische Anordnung keinen wissenschaftlichen oder überhaupt irgend welchen Grundsätzen folgen könne und müsse. Gegentheils besteht die Behauptung zu vollem Rechte, daß eine vernünftige, die einzig richtige Eintheilung nach wissenschaftlichen Prinzipien die praktischen Anforderungen zugleich mit erfüllen muß und wird, ja daß sie daran erkennbar ist, daß sie es thut. Natürlich ist für eine Sammlung, die Heterogenes zugleich und das Unwichtige in erster Linie will, ein solches vernünftiges Eintheilungsprinzip unmöglich zu finden. Darum zu allererst Klarheit der Absichten und Ziele!

Der Plan setzt für die Ordnung der Sammlungen folgenden Kanon fest: „Soweit die aufzustellenden Gegenstände der Bearbeitung unterworfen sind, haben einzelne derselben einen inneren Zusammenhang, welcher sich im gemeinen Leben durch das Gewerbe ausdrückt, dem die Anfertigung zugewiesen ist. Es wird empfehlenswerth sein, diese Zusammengehörigkeit bei der Ordnung der Gegenstände, wo es angeht, zu berücksichtigen. — Eine vollständige Ordnung nach Gewerben ist aber weder empfehlenswerth (!), noch durchführbar, weil viele Gewerbe nicht natürlich (?) von einander geschieden sind, auch manche sich auf natürlichem Wege in zwei oder mehr spalten ließen. Es wird deshalb angemessen sein, die Gewerbe wieder zu gruppiren und höheren Einheiten unterzuordnen. Als Gesichtspunkt für diese Eintheilung bietet sich am natürlichsten (?!) das Bedürfniß des Menschen, welches durch die Erzeugnisse der Gewerbe Befriedigung finden soll. Innerhalb dieser großen Rahmen aber müssen die kleineren Abtheilungen nach den Stoffen sich abgränzen, welche bearbeitet werden."

Also ein Haupteintheilungsprinzip, das, „wo es angeht", „empfehlenswerth" ist, aber gleich zum Suchen „höherer Einheiten" hindrängt! Diese sollen denn von dem „Bedürfniß des Menschen" herkommen, dem mannichfaltigsten und vielgestaltigsten, daher in festumschriebene Umrisse am schwersten zu bannenden Dinge. Und das soll eine Eintheilung der Gewerbe geben. Es klassificirt aber höchstens deren Erzeugnisse. Die meisten Gewerbe, die beispielsweise dem Bedürfnisse nach einer Wohnung dienen, haben mindestens die nämliche Bedeutung für die Befriedigung anderer Bedürfnisse: Tischler, Glaser, Schlosser, Klempner u. s. w. Statt also die erst gewonnenen Rubriken zu einfacheren Gruppen zusammenzufassen, zerreißen die übergeordneten Einheiten dieselben gleichzeitig, und nun kommt als drittes Theilprinzip, — es ist nicht ersichtlich, aber auch bezüglich des Grades der Konfusion unerheblich, ob einem der beiden früheren bei-, oder beiden untergeordnet, — noch das nach Stoffen hinzu. Da nun sehr viele Stoffe mehreren Gewerben als Arbeitsmaterial und verschiedenen menschlichen Bedürfnissen dienen, so giebt das eine neue Zerreißung des Zusammengehörigen. Die erklärenden Rohmaterialsammlungen müssen willkürlich irgend einer Abtheilung einverleibt werden, die durch das Wesen eines Stoffes oder einer Behandlungsart bedingte Gleichartigkeit, das Wichtigste für die stilvolle Verarbeitung, kann da aber selbstredend nicht klar erfaßt werden.

Allerdings ist dieses künstliche Eintheilungsschema in dem Plane selber nicht durchgeführt (weil das natürlich unmöglich ist), sondern hier herrscht die reine Willkür in der Anordnung, und nur hin und wieder bringt sich einer oder der andere der in der Einleitung aufgestellten Gesichtspunkte durch irgend eine Unbegreiflichkeit in Erinnerung, wie z. B. offenbar nur die Rücksicht auf die (wie gesagt unendlich mannichfachen und daher hier gar nicht maßgebenden) Bedürfnisse des Menschen eine Abtheilung für Unterrichtsmittel, die als solche im mindesten nicht zur Kompetenz eines Gewerbemuseums gehören, — denn seit wann bilden die Lehrer ein Gewerbe? oder welches Gewerbe verfertigt Unterrichtsmittel, auch nur als hauptsächlichsten Gegenstand seiner Thätigkeit? — eine gleiche für Ernährung, die sich als ungehörig schon durch die bereitwilligst abgegebene Erklärung der Komitémitglieder erweist, sie gern einem etwa zu Stande kommenden landwirthschaftlichen Museum zur Ausführung zu überlassen, — denn ein nothwendiges Stück und Ergänzungsglied der Sammlung darf man nicht aufgeben, wenngleich ähnliches schon anderswo vorhanden ist, — und endlich eine sogar für Reinigung und Beleuchtung veranlaßt hat.

Man braucht nur die vierzehn Hauptabtheilungen der Sammlung (I. Bau- und Zimmerkunst, II. Möbel und Geräthe, III. Schmuck, IV. Heraldik (!), V. Waffen und Ausrüstung, VI. Gefäße, VII. Webereien, VIII. Kleidung, IX. Leder-, Papier- und Papparbeiten, X. Vervielfältigende Kunst, XI. Unterrichtsmittel, XII. Ernährung, XIII. Reinigung und Beleuchtung, XIV. Maschinen) flüchtig zu überblicken, um sich zu überzeugen, daß das Ganze den Charakter der Flickarbeit, ohne eine einheitliche Idee auch nur in der Grundlage, an sich trägt. Die Abtheilungen stehen einander in keiner Hinsicht gleich, sie kreuzen einander im buntesten Wirrwarr, und

machen die Gewinnung einer Ueber- und Einsicht zur Unmöglichkeit, zu geschweigen davon, daß für die ordnungsmäßige Klarlegung der Stilerscheinungen rein nichts geschehen ist.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

New-York, im Juni 1867.

Das „Atlantic Monthly“, eine der besten hiesigen Monatsschriften, brachte vor einiger Zeit einen Artikel über Chicago, worin behauptet wurde, diese Stadt sei schon jetzt die kunstliebendste des Landes und werde einst dessen Kunstmetropole sein. Diesen Ausspruch bekräftigte der Autor dadurch, daß er (ohngefähr, denn das Citat ist aus dem Gedächtniß) als Axiom aufstellte: „Wer mehr Schweine und mehr Mais hat, als er braucht, der kann auch die Kunst haben!“ Folgt also: — da Chicago einen Ueberschuß von Schweinen und Mais besitzt, so wird es auch die Kunst besitzen!

Zwei Wahrheiten liegen allerdings in diesem haarsträubend cynischen Satze: die Kunst kommt erst, nachdem das Bedürfniß gestillt ist, und zur Kunst gehört Geld.

Einen Beleg für diese Wahrheiten lieferte vor mehreren Wochen die Ausstellung (zum Besten nothleidender Südländer) der Privatgalerie des Herrn August Belmont, des hiesigen Agenten der Rothschilds. Die Galerie dieses Herrn enthält vielleicht das Kostbarste, was sich von den Erzeugnissen der modernen Kunst in den Vereinigten Staaten befindet. Lassen Sie mich einige der Perlen nennen, da dieselben gewiß vielen Ihrer Leser bekannt sind und die Kunde über deren Verbleiben interessant sein wird. Da ist zuerst Leys vertreten durch sein „Gretchen, aus der Kirche kommend“, vom Jahre 1856: Gallait, „Vargas schwört Alba“, welches vor einigen Jahren, zusammen mit einen Gegenstücke, jetzt anderswo befindlich, 40,000 Doll. gebracht haben soll; Knaus: „ein feistes Pfäfflein einem armen Teufel die Leviten lesend“ vom Jahre 1864, und „ein ländlicher Zug“, vom Jahre 1863; Gérome: „Diogenes“; eine mittelalterliche Mordscene in Rom, von Robert-Fleury; „italienische Alte und Mädchen“, von L. Robert; römisches Weib, ihr Kind liebkosend“, lebensgroß, von Bouguereau (wohl das von Herrn Jul. Meyer im zweiten Hefte der Zeitschrift, 1867, erwähnte Bild?); „Schachspieler“ von Meissonier; „Bauernfamilie, zum Essen gehend“, von Meyerheim, vom Jahre 1856: „das schlafende Brüderchen“ von Meyer von Bremen; „venetianische Ansicht“, von Ziem; „Eroberung von Constantine“, von Horace Vernet; „Napoleonischer Soldat“ von H. Belangé; Landschaften von Koekkoek, Achenbach, Calame, Schelfhout, Rousseau; Marinen von Achenbach, De Haas, Louis Meyer; Thierstücke von Rosa Bonheur, Ansdell, Verschuur, Troyon; Figurenstücke von De Kayser, Merle, Hamman, Willems u. s. w., u. s. w.

Das Hauptereigniß der letzten Tage war die Ausstellung der Pläne für das neue Post-und Gerichtsgebäude, welches hier auf Kosten der Vereinigten Staaten errichtet werden soll. Charakteristisch für die Musterrepublik waren die Pläne nur eingeladenen Gästen sichtbar; an der Thüre des Ausstellungslokales saß als Cherubim ein Polizist, der alle Ungeladenen fern hielt. Berichterstatter wurden, wie Kinder, „nur zwischen 9 und 11 Uhr Morgens“ zugelassen. Da Ihr Korrespondent nicht Lust hatte, sich als solcher zu geriren, sintemalen man vielleicht eine „Legitimation“ hätte fordern können, so stellte er sich unter Protektion und gelangte nach einigen Kreuz- und Querzügen an das Ziel seiner Wünsche.

Die Lockspeisen, welche für die Architekten ausgehängt wurden, waren: 1) 5000 Doll. für den angenommenen Plan: der glückliche Bewerber soll als ausführender Architekt vom Comite empfohlen werden. Als solcher erhält derselbe 5% auf 250,000 Doll., 3% auf weitere 250,000 Doll. und 2% auf den Rest der Kosten des Gebäudes. 2) 3000 Doll. für den zweitbesten, 2000 Doll. für den drittbesten, 1000 Doll. für den nächstbesten Plan, und 3) je 500 Doll. für die fünf nächsten und je 300 Doll. für fünf weitere Pläne. Da aber das Comite aus Leuten besteht, denen man kein besonderes Urtheil in solchen Sachen zutraut, und da dasselbe Vorschläge in Betreff der Konkurrenz, welche von dem hiesigen Institut der Architekten ausgingen, unberücksichtigt gelassen hat, so haben sich, wie behauptet wird, die hervorragendsten Architekten aller Betheiligung enthalten.

Rühren nun wirklich die 52 ausgestellten Pläne nur von Leuten zweiten und dritten Ranges her, so muß man annehmen, daß diejenigen ersten Ranges bedeutende Kapacitäten seien; denn wenn auch nichts besonders Hervorstechendes in der Ausstellung zu sehen ist, so ist doch manches in seiner Art Interessante da. Die Frage aber, was denn die Leute ersten Ranges Jahr ein Jahr aus anfangen, muß sich jedem dabei aufdrängen, dem New-York bekannt ist, denn wahrhaft künstlerische Gebäude gehören hierorts zu den Raritäten.

Man kann die verschiedenen Arbeiten in vier Klassen eintheilen. Die erste, weitaus zahlreichste, hält sich in den Formen der französischen Renaissance, durch alle Variationen hindurch bis in den Barockstyl, mit kolossalen pyramidalen und zwiebelförmigen Dächern. Die Wuth für diesen Stil und zumal für Mansarden grassirt hier jetzt überhaupt sehr stark*), jedoch wurde sie in diesem Falle noch besonders gereizt durch die vom Comité gestellte

*) Tout comme chez nous. A. d. R.

Forderung eines Dachgeschosses. Mindestens 30 der Projekte keuchen unter der Wucht immenser Dächer.

Die zweite Klasse sucht die griechischen Formen zu verwenden und copirt dabei mehr oder weniger das Kapitol zu Washington.

Die dritte Klasse, welche nur zwei oder drei Vertreter hat, ahmt die italienische Gothik nach und sucht durch schlanke Glockenthürme zu imponiren. In dieser Klasse ist übrigens, nach der Meinung Ihres Korrespondenten, der schönste Entwurf.

Die vierte Klasse endlich ist der Kehricht und die stillose moderne Nüchternheit, gegen die ein Gebäude im Barockstil noch ein Labsal ist, da es doch eben Stil hat. Das Chef d'Oeuvre dieser Classe ist ein aus drei ganz gleichen Reihen Bogenfenster aufgethürmtes Monstrum, über dessen flaches Dach sich drei niedrige Kuppeln erheben, welche anzusehen sind wie riesige umgestürzte Untertassen. Um das Scheusal zu krönen, erhebt sich auf dem vorderen Ende des Gebäudes, ganz unmotivirt aus dem Dach heraus, ein kreisrunder Thurm ohne alle Oeffnungen, an welchem die Treppe in einer Spirale außen herum hinaufläuft, so daß das Ganze aussieht wie eine mächtige Schraube.

Das Ergebniß der Berathungen des Komites ist noch nicht bekannt.

Von einzelnen Bildern wären zu erwähnen: „The domes of the To-Semite", eine kolossale Landschaft (Rockey-Mountain Scenerie) von Bierstadt. Bierstadt hat jedenfalls unter allen hiesigen Landschaftern das schönste glänzendste Kolorit, obgleich eine gewisse Koterie der hiesigen Kritik ihm dies Verdienst gern streitig machen möchte. Bei dem gegenwärtigen Bilde dachte sich der Künstler den Beschauer auf einem Felsenvorsprung stehend, jedoch so weit zurück, daß erst in einiger Entfernung der Blick in das tief unten liegende Thal fällt. Zu beiden Seiten erheben sich himmelhohe Felswände, deren Formation zur Benennung des Thales geführt hat, und welche dieses im Hintergrunde immer mehr einengen. Links vom Beschauer fällt im Vordergrunde ein Strom herab, der über den Vorsprung einen weiteren Satz in die Tiefe macht, wo er dann im Thalgrund seinen Weg als ruhiger Fluß fortsetzt. Das Bild ist unstreitig schön, wenngleich unklar in den Lichteffekten. Es bedurfte der gedruckten Beschreibung, um zu erkennen, daß Wolkenschatten die Ursache der sonderbaren Beleuchtung seien.

Das beste Soldatenbild, welches bis jetzt durch den beendeten Krieg hervorgerufen wurde, hat unser Landsmann, Theodor Kaufmann, geliefert. Es stellt den General Sherman, zu Loockout Mountain, vor, im Mondenschein beim Wachtfeuer sitzend. Er hat sich's bequem gemacht und genießt die Nachtkühle in Hemdsärmeln; die nie erlöschende Cigarre muß sein Nachsinnen unterstützen. Vortrefflich ist der Wiederschein des Feuers, der kräuselnde Rauch, die mondbeglänzte Ferne gemalt. Trotz alledem liefert das Bild aber dennoch den Beweis, daß ein Mann in modernen Hemdsärmeln und modernen Hosen schwer, sehr schwer zum Kunstobjekt zu erheben ist. Es war bei Goussell ausgestellt und soll an einen Herrn Lockwood für 3000 Doll. verkauft worden sein. Bei Goussell waren ferner, unter vielen anderen, zwei Bilder von Emil Levy ausgestellt. Das eine, eine Farbenskizze, übrigens so geleckt wie Porzellanmalerei, zu der (ebenfalls an genannter Stelle von Herrn Jul. Meyer erwähnten) „Idylle"; das zweite, „römische Kinder" betitelt, einen Knaben und ein Mädchen darstellend, welche aus einer Fontaine trinken, unangenehm todt in der Farbe und zumal das Mädchen von fast leichenartigem Aussehen.

Endlich sei noch erwähnt eine sehr fein und zart gemalte „heilige Familie" von Carl Müller in Düsseldorf, in dem bekannten romantischen Stile, welche bei Schauß ausgestellt war und, hauptsächlich ihrer Ausführung wegen, allgemein bewundert wurde.

Mein Nächstes bringt Ihnen den Bericht über die Frühjahrsausstellung der „National Akademy of Design."

K.

Personal-Nachrichten.

Flore Amelie Gilbert, geb. Bienaimé, Schülerin des Blumenmalers Redouté, geb. am 20. Mai 1808 zu Paris, starb daselbst am 29. Mai d. J.

Louis Jean Noel Duveau, einer der hervorragendsten Schüler von L. Cogniet, geb. 1818 zu Saint-Malo, starb in Paris am 26. Mai d. J.

Louis Hippolyte Lebas, der Nestor der französischen Architekten, Zögling von Vaudoyer, geb. in Paris am 31. März 1782, starb in seiner Vaterstadt am 12. Juni d. J.

Bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung wurden folgende Künstler zu Rittern resp. Offizieren der Ehrenlegion ernannt: Zu Offizieren 1) Ausländer: W. von Kaulbach, Ludw. Knaus, Henry Leys, Alfr. Stevens und der italienische Bildhauer Vicente Vela. 2) Franzosen: die Maler Gerome, Pils, Jalabert, Yvon, Bréton, Français, Corot, die Bildhauer Perraud und Guilleaume, und die Kupferstecher Martinet und François. Zu Rittern wurden ernannt: 1) Ausländer: die Bildhauer Drake (Berlin), Dupré (Italien), Argenti (Italien), Vincenzo (Rom), Maler Adolf Menzel, J. Israels (Holland), E. Rosales (Spanien) und die deutschen Kupferstecher J. Keller und E. Mandel. 2) Franzosen: die Maler Bonheur, Bonnat, Tissier, Delaunay, Richomme, Levy, Puvis de Chavannes, Caraud, Lambinet, Jacque, Maler und Kupferstecher, die Bildhauer Gumery, Thomas, Ottin, Dubois, Morlagny, Oliva, Salmson, Dieudonné, Chapu, Aizelin, Pouscarme, Bildhauer und Stempelschneider; die Architekten Ancelet, Lameiré; die Kupferstecher Bertinot, Salmon, und das Jurymitglied Lacaze. An britische Künstler ist keine derartige Auszeichnung verliehen, wie es heißt, auf besonderen Wunsch der englischen Regierung.

Preis-Bewerbungen.

Dem Geh. Baurath C. T. Kunze, Erbauer der Leipzig-Dresdener Eisenbahn, einer der ersten, die in Deutschland zur Ausführung gekommen, soll auf dem Leipziger Bahnhof in Dresden ein Denkmal in Form einer Büste resp. Gedächtnißtafel errichtet werden. Der genannte Verein fordert zu einer Konkurrenz auf und hat für den besten Entwurf

welcher bis zum ersten August a. c. geliefert wird, die Summe von 500 Thalern ausgesetzt. Der Situationsplan des für das Denkmal in Aussicht genommenen Platzes nebst architektonischer Umgebung ist von dem Oberingenieur Pöge in Dresden zu beziehen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

† Dem **Jahresbericht des Kunstvereins in Hamburg** für 1866 entnehmen wir die folgenden Angaben: Der Verein zählte am Schlusse des Jahres 1127 Mitglieder, 15 mehr als zu Ende des Vorjahres. Die Einnahme belief sich auf 7574 Thlr., von denen 588 Thlr., einschließlich 120 Thlr., welche für die Albrecht Dürer-Statue an der Nicolai-Kirche bestimmt sind, als Saldo für das nächste Rechnungsjahr verblieben. In der permanenten Ausstellung des Kunstvereins sind dem Publikum zur Anschauung gebracht a) von hamburgischen Künstlern: 55 Oelgemälde, 43 Aquarelle, 21 Zeichnungen, 9 Gouache, 1 Lithographie, 5 plastische Werke, zusammen 134 Kunstwerke; b) von auswärtigen Künstlern: 92 Oelgemälde, 23 Aquarelle und Federzeichnungen, 6 Photographien und 2 plastische Werke, zusammen 123 Kunstwerke; im Ganzen mithin 257 Kunstwerke. Von diesen wurden 25 Erzeugnisse hamburgischer Künstler für zusammen 61 Louis'dors und 625 Thlr. pr. Crt. und 11 Werke auswärtiger Künstler für zusammen 119 Louisd'ors und 318 Thlr. pr. Crt. verkauft. Abgesehen von dem unter die Mitglieder vertheilten Vereinsblatte (Kupferstich nach C. E. Boettcher's „Zum Großvater", gestochen von A. Schultheiß), gelangten zur Verloosung unter die Mitglieder des Vereins 30 Oelgemälde, 2 Aquarelle, 1 Lithographie und 1 Photographie. — Die große Kunstausstellung der norddeutschen verbündeten Vereine hat in Hamburg vom 12. April bis 6. Juni stattgefunden. Der Katalog derselben wies 1164 Kunstwerke, darunter 1005 Oelbilder, auf. Von diesen sind 111 Kunstwerke zu einem Gesammtbetrage von 15,518 Thlrn. verkauft worden, ein namentlich in Anbetracht der politischen Verhältnisse des vorigen Sommers glänzend zu nennendes materielles Resultat. — Die Sammlungen des Vereins, als deren größeste die Städtische Galerie Hamburgs zu betrachten ist, haben im verflossenen Jahre eine außerordentliche Bereicherung erfahren. Die Zahl der erworbenen Kupferstiche und sonstigen Blätter ist eine sehr große; die Städtische Galerie aber ist durch 67 Oelgemälde vermehrt worden, von denen 50 aus dem Nachlasse des Fräul. Suf. Sillem stammen. Hinsichtlich des künftigen Verhältnisses des Kunstvereins zur Städtischen Galerie nach Vollendung der Kunsthalle wird Folgendes in dem Jahresberichte bemerkt: „Nach der im Jahre 1849 mit dem Senate geschlossenen Vereinbarung steht der Kunstverein in der engsten Beziehung zur Städtischen Gemälde-Galerie. Er hat bisher durch Besoldung des Galeriedieners die Kosten der Beaufsichtigung allein getragen und sich verpflichtet, die auf seine Kosten unterhaltene permanente Ausstellung gleichzeitig mit der Galerie unentgeltlich dem Publikum zu öffnen; dagegen sind ihm für seine Versammlungen, seine Bibliothek, Kupferstich-Sammlung, wie für die permanente Ausstellung die nöthigen Räumlichkeiten neben der Galerie angewiesen. An der Verwaltung der Galerie nimmt er durch zwei Deputirte Theil, und ist ihm bei etwaiger Veränderung der Verwaltung eine gleiche Betheiligung zugesichert. Wenn nun demnächst die Galerie in die Kunsthalle übersiedelt, steht zu erwarten, daß diese Vereinbarung ihrem wesentlichen Inhalte nach fortbestehen wird, wie denn auch schon bei der Einrichtung derselben die Bedürfnisse des Kunstvereins im Interesse des Publikums berücksichtigt sind. Die Bestrebungen des Kunstvereins fallen mit dem Zweck der Galerie durchaus zusammen in der Förderung der Kunst und ihres bildenden Einflusses. Die Erhaltung der Gemeinschaft kann daher auch künftig nur ersprießlich sein, wie die bisherige Erfahrung beweist; denn das Wachsthum des Kunstvereins darf als Maßstab für das wachsende Interesse an der Kunst dienen, dem wiederum die Galerie ihre schnelle Vermehrung verdankt."

An der Spitze des aus 9 Personen bestehenden Vorstands des Vereins stehen für das laufende Jahr die Herren Prof. Dr. Chr. Petersen und Dr. med. J. F. Hübener.

Der Berliner Künstler-Unterstützungs-Verein hat nach vier Jahren wieder einen Bericht über seine während dieser Zeit ausgeübte Wirksamkeit veröffentlicht. Die Verhältnisse dieses der Wohlthätigkeit gewidmeten und seit 23 Jahren bestehenden Vereins können hiernach als trefflich geordnet bezeichnet werden. Ungeachtet der sehr geringen Jahresbeiträge haben laufende Pensionen und einmalige Unterstützungen bis zu der Höhe von 200 Thlrn. gewährt werden können. Weder Pensionen noch Gesuche um einmalige Unterstützungen brauchten geschmälert oder zurückgewiesen zu werden. Pensionen werden an 8 Witwen und an die Kinder zweier verstorbener Mitglieder, Unterstützungen für Nichtmitglieder im Betrage von ca. 150 Thlr. jährlich gezahlt. Seit 1863 sind auf diese Weise 6854 Thlr., mithin jährlich ca. 1700 Thlr. zur Verwendung gekommen. — Die Einnahmen des Vereins haben trotz der Zunahme der an ihn gestellten Ansprüche eine Steigerung erfahren. Der durch den Ausfall der jährlichen Transparentausstellungen hervorgerufene Schaden wurde auf andere Weise ersetzt. Wir verzeichnen 512 und 230 Thlr. als Erträge der von den Mitgliedern HH. Menzel und Knaus veranstalteten Ausstellungen, dann eine Anzahl namhafter Geschenke: das Legat des verstorbenen Ehrenmitgliedes Prof. Kiß von 3000 Thlrn., die Einnahme aus zwei von den HH. Prof. Ed. Hildebrand und Werner veranstalteten Ausstellungen im Betrage von 401 und 85 Thlrn. Im Ganzen beläuft sich das Vereinsvermögen auf 51,000 Thlr. und die regelmäßige Jahreseinnahme auf 2656 Thlr. pr. Cour.

—l. **Im Berliner Museum** ist eine Anzahl von Antiken neu aufgestellt, die zum Theil schon vor längerer Zeit angeschafft sind. Darunter ein großer zottiger Papposilenos, und ein sehr schöner und wohl erhaltener Jünglingstorso, ein sogenannter Narziß, dem nur die unteren Theile der Arme und Beine fehlen. Auch die sehr zierliche Statuette einer sitzenden bekleideten Frau ist bemerkenswerth.

S—t. **Das bayerische National-Museum in München** hat einen neuen Zuwachs erhalten. Es wurden nämlich die Alterthümer aus der germanischen Zeit und die aus der römischen, soweit die letzteren in Bayern gefunden wurden, aus dem königl. Antiquarium hingebracht. Auch Einiges aus der Renaissance befand sich darunter, so daß das Antiquarium hinfort bloß antike Gegenstände beherbergt.

—l. **In Bukarest** hat man, wie Herr Legationsrath von Pfuel in der archäologischen Gesellschaft zu Berlin berichtete, mit der Anlegung eines Museums begonnen, welches seinen Zuwachs aus den Funden erhält, welche in der Moldau und Wallachei selbst an römischen Alterthümern gemacht werden. Da die Besitznahme dieser Länder durch die Römer erst in später Zeit erfolgte, so gehören die gefundenen Sachen auch durchgehends den letzten Perioden antiker Kunstübung an.

Verbindung für historische Kunst. Die zehnte Hauptversammlung findet am 26., 27. und 28. August in den Räumen des Städel'schen Kunst-Instituts zu Frankfurt a. M. statt. Die Verbindung, welche über mehr als 6000 Thlr. zu verfügen hat, beabsichtigt, größere historische Bilder anzukaufen oder zu bestellen, und ladet daher die Herren Künstler des historischen Faches ein, größere historische Bilder oder Skizzen, Kartons u. s. w. bis zum 22. August an die Administration des Städel'schen Kunst-Instituts zu senden. Nähere Auskunft ertheilt der Geschäftsführer der Verbindung, Schulrath Looff in Langensalza.

Kunstliteratur.

* **Von Adam Bartsch's „Peintre Graveur"** ist durch die Verlagshandlung (J. A. Barth in Leipzig) soeben eine vollständige neue Ausgabe durch Neudruck veranstaltet, worauf wir das kunstliebende Publikum hinweisen zu sollen glauben. Schon früher wurden die damals vergriffenen Bände 1—5 neu gedruckt, jetzt ist dieser Neudruck auch auf die neuerdings fehlenden Bände 6—15 ausgedehnt. Die neue Ausgabe ist in Ausstattung, Satzeinrichtung u. s. w. der alten völlig congruent. Es werden sowohl vollständige Exemplare, zu 47 Thlr. 3 Sgr., als auch einzelne Bände, soweit es die Vorräthe gestatten, zu den entsprechenden Preisen verabfolgt.

* **Fr. Pecht's Aufsätze** über die Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung im Feuilleton der Deutschen Allgemeinen Zeitung werden gesammelt bei Brockhaus in Leipzig als Buch erscheinen.

* **Nagler's Künstlerlexikon** ist aus dem Verlage der E. A. Fleischmann'schen Buchhandlung in den Besitz des Herrn J. Grosser (Tendler & Co.) in Wien übergegangen,

welcher eine neue, vollständig umgearbeitete Auflage des Werkes vorbereitet.

Vollweider's „Lehrbuch der Perspektive mit Atlas", welches auf der Pariser Ausstellung vorliegt, hat dort so viel Anklang gefunden, daß eine Uebersetzung in's Französische beabsichtigt wird. Der Uebersetzer ist Herr Aug. Stein, Mitglied der kais. franz. Ausstellungskommission.

Kunsthandel.

* **Die Sammlung von Schleswig-Holsteinischen Schnitzwerken** aus Eichenholz, aus dem 15. bis 18. Jahrhundert, welche sich im Besitze des Herrn Prof. Dr. Thaulow in Kiel befindet und bisher in weiteren Kreisen gänzlich unbekannt war, wird von dem trefflichen Photographen F. Brandt in Flensburg, der uns unlängst mit dem in diesen Blättern mehrfach angezeigten „Brüggemann-Album beschenkt hat, in 93 Platten photographisch herausgegeben. Das berühmte Schnitzwerk im Dom zu Schleswig, in welchem wir bisher das einzige, freilich großartige Denkmal der Schleswig-Holsteinischen Bildnerschule des 16. Jahrhunderts zu besitzen glaubten, erhält durch die Publikation dieser merkwürdigen Privatsammlung eine Fülle von Analogieen aus den verschiedensten Stoffkreisen vom freien Bildwerk bis herab auf das niederste Hausgeräth. Zum ersten Mal tritt uns hier eine ganze Schleswig-Holsteinische Bildschnitzerschule entgegen, in deren Schöpfungen sich das Leben und Denken der Vergangenheit auf eine überraschend neue und eigenthümliche Weise abspiegelt. Ein langjähriger Sammlerfleiß hat alle diese in gänzliche Mißachtung versunkenen Schätze aus dem Staube hervorgezogen und häufig vom Untergange gerettet, bis die Zeit gekommen war, wo friedliche Verhältnisse und der wiedererwachte Sinn für die Werke der Vorfahren ihre Veröffentlichung möglich machten. Wir wünschen dem sehr dankenswerthen Unternehmen ein reges Interesse von Seiten des Publikums, um so mehr, als derartige größere photographische Publikationen sich niemals ohne bedeutenden Kostenaufwand herstellen lassen. Es erscheinen zwei Ausgaben des Werkes: eine große zum Preise von 60 Thalern, und eine stereoskopische, in welcher einige Nummern der großen keine Aufnahme finden können. Ein erklärender Text soll nicht unmittelbar mit dem Erscheinen der Photographien, sondern erst später ausgegeben werden, nachdem die Anschauung der Werke selbst vorhergegangen und die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten und Liebhaber geweckt haben wird. Der Text wird dann in deutscher, englischer und französischer Sprache erscheinen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Russische Kaiserstatuen. Der Senat der Petersburger Akademie hat in der Konkurrenz um den Preis für die besten Modelle zu den Standbildern der vier russischen Herrscher Alexei Michailowitsch, Peter d. Gr., Katharina II. und Nikolaus I. seine endgiltige Entscheidung dahin getroffen, daß die gemeinschaftlichen Modelle von Tschischoff und Pogoff zu prämiiren sind. Uebrigens hatten sich bei dieser Preisbewerbung im Ganzen nur drei Bildhauer und einige Maler betheiligt.

—l. **Schievelbein's Nachlaß.** Die preuß. Regierung ist mit der Wittwe des Prof. Schievelbein in Unterhandlung getreten, um den Nachlaß desselben für die Nationalgalerie zu erwerben. Der Bau der letzteren rückt übrigens sehr langsam vorwärts, da die Fundamentirung enorme Arbeit und Kosten verursacht.

Aus München wird uns geschrieben: „Der rühmlich bekannte Kupferstecher Raab in Nürnberg hat den Stich der Madonna di Tempi begonnen und zu diesem Zwecke eine kolorirte Zeichnung nach dem Original in diesen Tagen vollendet, die in Bezug auf Treue und geschmackvolle Ausführung Nichts zu wünschen übrig läßt."

Neue gothische Kirche in Wien. Kürzlich wurden die Fundamente zu der neuen Pfarrkirche gelegt, welche nach den Plänen des Ober-Bauratbes Fr. Schmidt in Fünfhaus, unmittelbar vor der Mariahilfer Linie von Wien, an der Gürtelstraße, erbaut wird. Die Bau-Anlage weicht wesentlich von der sonst üblichen Form mittelalterlicher Kirchen ab, indem hier der Versuch gemacht ist, den Kuppelbau mit dem gothischen Bausystem in Verbindung zu bringen. An die auf acht freistehenden Pfeilern ruhende Kuppel mit einem Durchmesser von 10 Klaftern schließt sich im Innern der Kirche ein Kranz von Kapellen an. An der Hauptfaçade sind zwei Thürme angelegt, welche jedoch in ihrer Höhe der Kuppel untergeordnet sind. Die Gesammtlänge der Kirche beträgt 30, die Breite 21 Klafter; die lichte Höhe der Kuppel 18 und die Höhe derselben bis zum Kreuz 34 Klafter; die Höhe der beiden Thürme je 27 Klafter. Die Kirche wird im Ziegelrohbau ausgeführt und soll in drei Jahren vollendet sein. Bei der inneren Ausschmückung derselben soll in hervorragender Weise auf bildliche Darstellungen in Freskomalerei Rücksicht genommen werden. Wie wir hören, liegt es in der Absicht des Architekten, wenigstens den Entwurf derselben einem hervorragenden Meister der kirchlichen Malerei zu übertragen. Mögen sich Mittel und Wege finden, diesen schönen Plan zu verwirklichen!

S—t. **Der Bildhauer Zumbusch in München** hat vom König Ludwig II. den Auftrag erhalten, die Büste des verstorbenen Königs Max II. für das Pariser Stadthaus auszuführen. Daselbst werden nämlich die Büsten sämmtlicher Fürsten aufgestellt, denen in Paris einmal Festlichkeiten gegeben worden sind.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. 1867. Nr. 6.
Ein Pompeji der altchristlichen Zeit (Forts.). — Ueber die malerische Darstellung der Person Christi. II. — Die neue Simultankirche zu Glarus.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 21.
Die hauptsächlichsten Arten der Stickertechnik.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. März. April.
Beiträge zur Alterthumskunde der serbischen Donau von Gradiste bis Belgrad. Von F. Kanitz. (Mit 16 Holzschn.) — Die Mitra. Von F. Lind. (Mit 3 Tafeln und 11 Holzschnitten.) — Besprechungen. — Korrespondenz: Ueber die in Siebenbürgen im Unter-Albenser Comitate aufgefundenen Mosaikfussböden. Von Adam von Várady de Kéménd. (Mit 1 Holzschn.) — Notizen.

Gewerbehalle. Fünfte Lieferung.
Zur gewerblichen Kunst (Ceramik). Von Ludwig Pfau. — Ornamente und Motive. — Spitzengewebe; Shwalmuster; Tafelaufsatz; Chignonkämme; Lehnstuhl und Stuhl; Plafond mit Fries; Schmuckkästchen; Etagère; Tragstreben von Holz. — Kleinere Aufsätze und Notizen.

Unsere Zeit. III. Jahrg. 13. Heft.
Der belgische Maler Anton Wiertz.

Grenzboten. II. 1867, S. 445 ff.
Eduard Gerhard (von A. M.).

Gazette des Beaux-arts. Juni.
Paul Mantz, Le Salon de 1867. (Mit Illustr. und Radirungen.) — Fr. Lenormant, L'antiquité á l'exposition universelle: L'Egypte I. (Mit Abbild.) — A. Jacquemart, Histoire des Faïences patriotiques sous la revolution, de M. Champfleury. (Mit Abbild.) — Anat. Gruyer, Les vierges de Raphael; le songe du chevalier. (Mit Abbild.) — Exposition universelle.

Chronique des Arts. No. 187—189.
Ventes (Galerie Pommersfelden; Yemeniz; Salamanca). — Nécrologie (Gilbert, M., née Bienaimé; Duveau; Lebas; Couveley). — Un service en terre de Montereau. — Actes de baptême de Petitot père et fils. — Objets d'arts peu connus disséminés en province. — De quelques tapissieres faites sur les dessins de Rubens. — Note sur Antoine Boullier. — Nouvelles etc.

Journal des Beaux-arts. Nr. 10 und 11.
L'oeuvre de Wiertz, photographié par Fierlants. — Notice sur un tableau de Rubens. — Le salon annuel des Champs-Elysées. — Exposition universelle: Peinture et sculpture.

The Art-Journal. Juni.
The Roy. Academy; exhibition. — Society of painters in water-colours; exhibition. — Institute of painters in water-colours; exhibition. — Ch. Boutell, Royal armory of England. (Mit Illustr.) — J. Beavington Atkinson, The works of Ingres. — Obituary (Sir Rob. Smirke). — Crystall-Palace picture-gallery. — National portrait exhibition. — The last works of John Phillip. — The enamels of Charles Lepec. — Notabilia of the universal exhibition.
Beigegeben zwei Stahlstiche nach J. C. Hook und J. C. Horsley, sowie die Fortsetzung des Katalogs der Pariser Weltausstellung.

Nr. 18 der „Kunstchronik" wird am 26. Juli ausgegeben.

Inserate.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Alphons Dürr in Leipzig.

II. Jahrgang.

Nr. 18.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

26. Juli.

1867.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin: L. Sachse & Co.,** Hofkunsthandlung; in **Wien: P. Kaeser; Gerold & Co.;** in **München: E. A. Fleischmann.**

Das deutsche Gewerbemuseum zu Berlin.

(Schluß.)

Es scheint kaum nöthig, bei solcher Beschaffenheit des Baugerüstes dem Detail der Ausführung und Umkleidung noch eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Nur um zu zeigen, daß diese jenem ebenbürtig ist, greife ich ein paar Beispiele heraus; ich kann nicht dafür stehen, daß ich die ärgsten getroffen habe.

Unter Nummer VI. enthält die zweite Unterabtheilung „Gefäße aus dem Mittelalter und der Renaissance", und der ungefähre Inhalt dieser Abtheilung wird so angegeben: „Steingut, gemalte Gläser, Taufbecken, Kelche, Kannen, Hostien- und Reliquienbehälter, Rauchfässer, Becher aus Elfenbein, Bronze, Holz, Silber rc., venetianische Gläser, Majoliken, Limusinen u. dgl." Das planlose Durcheinander in dieser Aufzählung kann Niemanden entgehen. Und wie? Aus dem Mittelalter und der Renaissance? Die Renaissance macht eine Epoche, wie nur irgend der Anfang des christlichen Mittelalters eine bezeichnet hat. Von da verläuft die Entwickelung, zwar in absteigender Linie, aber konsequent und klar, und die Gefäßbildnerei der Neuzeit, deren Produkte die folgende Unterabtheilung enthalten soll, ist unverständlich ohne die Renaissance. So etwas kann doch nicht „aus Zufall" stehen geblieben sein, denn wie kann es überhaupt hineinkommen? Weiter wird die Anordnung der Gefäße nach ihrem Material angedeutet, und da finden denn auch „Gefäße aus Holz und Ersatzmitteln des Holzes" eine Stelle, zuletzt unter diesen „Körbe". Ich glaube, unsere Korbwaarenindustrie wird mit nichten blühen, wenn sie ihre Vorbilder und ihre Stilgesetze in Porzellanmanufakturen und Glasfabriken sucht, sondern sie ist und bleibt Flechtwerk, und dieser Charakter bestimmt den Stil ihrer Erzeugnisse, wie in der flachen Bäckerhürde so im gewölbten Korbe, nicht der Zweck und die scheinbare Analogie mit keramischen Erzeugnissen.

Das X. Kapitel ist die: „Vervielfältigende Kunst." Da erscheinen 1) „Schriften, Alphabete, Initialen, Randzeichnungen (?) rc., Originale und Nachbildungen, historisch geordnet." Fallen Schriften unter die Rubrik: „Vervielfältigende Kunst", dann gehört jedes einzelne Stück in diejenige der folgenden Abtheilungen, der seine Herstellung es zuweist. Kommt es auf den Gegenstand an, so sind sie „natürlich" unter den „Vorlagen zum Zeichnen und Schreiben" in der Abtheilung XI. „Unterrichtsmittel" an ihrem Platze. Die selbständige Unterabtheilung hier ist willkürlich und verwirrend. — Es folgen dann die wirklichen reproducirenden Künste in folgender Ordnung: „2) Buchdruck. Originale von künstlerischem Werthe. (Warum hier auf einmal der Buchdrucker gerade nur Prachtdrucke sehen soll, ist der ganzen übrigen Einrichtung gegenüber unerfindlich.) 3) Lithographie, Farbendruck, Kupfer- und Stahlstich (sic!). 4) Holzschnitt." Ich genire mich fast, ausdrücklich anzumerken, daß dem Holzschnitt, der ältesten der reproducirenden Künste, natürlich der Vortritt gebührt, daß Buchdruckarbeiten, in diesem Zusammenhange freilich nur künstlerisch oder historisch werthvolle, mit in diese Abtheilung aufzunehmen sind, daß der Kupfer- und als Anhang der Stahlstich nur eine eigne Abtheilung ausmachen kann, daß dann erst die Lithographie, als die jüngste Schwester, folgen darf, und daß sich der Farbendruck ihr unmittelbar anschließen muß. Wo solche Sachen zu erinnern sind, kann man

sich da wundern, daß die schwierigeren Grundzüge des ganzen Baues haben verunglücken müssen? — Ich schweige von den folgenden Nummern, wo „5) Galvanoplastik, 6) Photographie, 7) Gypsguß" als vervielfältigende Künste aufgeführt werden, was sie nicht sind, — sie sind mechanische Vervielfältigungsmethoden, — und die in der Fläche reproducirende Photographie mitten zwischen die beiden plastischen Vervielfältigungen hineingestellt wird!

Es kann an dieser Stelle nicht von mir verlangt werden, daß ich einen neuen Plan als Gegengabe für den durch die Kritik beseitigten aufstelle, ausführe und begründe. Dazu würde erst Zeit sein, wenn die Aussicht vorhanden wäre, dem Institute mit einem solchen wirklich zu dienen. Doch glaube ich die Andeutung einiger Gesichtspunkte schuldig zu sein.

Zuerst und vor allen Dingen muß die Unklarheit der Zwecke, das Schwanken der Grundbegriffe beseitigt werden, das bis jetzt aus jedem Wort der Entwürfe hervorleuchtet. Entweder das Institut wird das, dessen Zeichen es an der Stirne trägt, ein Gewerbemuseum; nun wohl, dann ist die einzig „natürliche" und zur strengsten Durchführung „empfehlenswerthe" Anordnung die nach Gewerben, wobei diejenigen, die in gleichem oder verwandtem Stoffe arbeiten, möglichst nahe zusammen zu legen sind, damit sie die Rohmaterialiensammlungen und was damit zusammenhängt bequem gemeinschaftlich benutzen können. Entscheidet man sich hierfür, so dürfte von dieser Seite das letzte Wort über das Institut gesprochen sein. Oder man entschließt sich, ohne bängliches Schwanken frei herauszusagen, was man für nöthig hält, und was wirklich nöthig ist, und schafft ein Kunstgewerbemuseum, das man auch so nennen mag, und dann sind die Wege vollständig und unverrückbar vorgezeichnet. Es giebt kein menschliches Werk, das nicht durch Fehler verunziert und der Verbesserung fähig und bedürftig wäre. Aber es entstehen ab und zu Werke, die sich an der schroffsten und gefährdetsten Stelle als Eckteine vorlegen und den Bau einer ganzen Wissenschaft nach gewissen Seiten hin sicher stellen. Man braucht keinen Boetticherianer zu einem Semperianer umzureden, man braucht nicht einen Jeden zu dem allein selig machenden Semper bekehren zu wollen, man braucht selbst im Entferntesten nicht auf jedes Wort Semper's als auf ein Evangelium zu schwören, um es auszusprechen und auch von Anderen das Zugeständniß zu fordern, daß Semper's „Stil" eines jener äußerst seltenen Werke für die Kunstwissenschaft, besonders auch für die Kunstindustrie ist, — um mit Fug und mit Ueberzeugung zu behaupten, daß die Lehren dieses Buches heute von Niemandem mehr in derartigen Fragen ungestraft übergangen werden können, — und um selbst auf die Gefahr hin, für absprechend gehalten zu werden, rund und bündig zu erklären, daß in die organisatorischen Fragen bei Gründung eines derartigen Kunstinstitutes, wie es das Berliner werden muß, Niemand sich einzumischen befugt und berufen ist, der nicht den heutigen Stand der Wissenschaft, wie er durch dieses Werk wesentlich begründet worden ist, aus gewissenhaftem Studium gründlich kennt. Durch Semper ist die Eintheilung, die wissenschaftlichste, die zugleich im höchsten Grade alle praktischen Erfordernisse erfüllt, für die Kunstgewerbeanstalt festgestellt: der Stoff und die davon untrennbare Bearbeitungsart klassificirt die Gewerbe und ihre Erzeugnisse, und giebt für jede Art von Hantierung die stilistischen Gesetze. Hauptabtheilungen für Weberei, Töpferei, Zimmerei, Maurerei und die wegen der Proteusnatur des Materiales selbständig und im Zusammenhange zu betrachtende Metallarbeit erschöpfen den ganzen Kreis der Gewerbe, weisen jedem leicht und sicher seine Stelle an und setzen jede Erscheinung in den richtigen gewerblichen, historischen und künstlerischen Zusammenhang. Uebergangs- und Mittelformen finden zuverlässig ihren rechten Platz, und das Ganze schließt sich zusammen zu einem organischen Repertorium für die gewerblichen Künste. Bäcker, Brauer und Schlächter freilich finden keine Abtheilungen und Vorbilder für sich; die gehen aber nebst allen ähnlichen ein solches Institut nichts an. Alle übrigen treffen Belehrungen über den edleren, künstlerischen Theil ihres Gewerbes vollauf und in der besten Form und Weise, und das ist die richtig verstandene Aufgabe.

Eine kurze Bemerkung noch über den dem Berliner Programm beigefügten „Plan der Unterrichtsanstalt". Dieser giebt, wie auch die rein das Geschäftliche und Aeußere der Anstalt ordnenden „Satzungen," zu wenig Bedenken Anlaß. Die ganze Sphäre des Unterrichts wird nur mehr auf das Künstlerische zu beschränken und zu koncentriren sein. Auch hätte man besser gethan, manche Bestimmungen über Methode und Gliederung des Unterrichtes und Anderes dem einsichtigen Ermessen tüchtiger Abtheilungsdirigenten und Lehrer zu überlassen.

Bruno Meyer.

Korrespondenzen.

München, Mitte Juli.

S—t. Unsere Kunstvereinsausstellungen schleppten sich die letzten Monate ziemlich interesselos weiter. Herr Dr. Heuß stellte noch Einiges aus, was die Aufmerksamkeit in Anspruch nahm; in künstlerischer Beziehung aber das Merkwürdigste waren die landschaftlichen Skizzen des verstorbenen Morgenstern und einige Porträts Lenbach's und Wilh. Leibl's. Der Letztere, ein Schüler Piloty's hat sich, was jedem Bildnißmaler empfohlen zu werden verdient, van Dyck zum Muster genommen, und zwar nicht blos in der allgemeinen Auffassung, auch in der Farbe und der Modellirung sucht er jenem sich anzu-

nähern. Und in der That hat er sich einen gewißen Stil anzueignen gewußt. Gelingt es ihm noch, eine größere Vereinfachung der Zeichnung, eine größere Transparenz der Farbe und seinen Objekten gegenüber mehr Unbefangenheit der Anordnung zu gewinnen, so wird er mit den besten Porträtmalern unserer Zeit in die Schranken treten können. Ein vielversprechendes Talent.

In der alten Pinakothek schafft man rüstig weiter. Bekanntlich waren die alten Gläser in den von oben beleuchteten Sälen mit der Zeit violett geworden und warfen einen falschen Schein auf die Bilder, sodaß die Einsetzung neuer und zwar mattgeschliffener zur Nothwendigkeit wurde. Ein Probefenster wurde in den van Dyck-Saal eingesetzt und hatte eine überraschende Wirkung. Ein klares, reines Licht breitete sich über die Bilder aus und ließ Kunstwerke hervortreten, von deren Existenz man seither kaum eine Ahnung gehabt hatte; einen besonders gewaltigen Anblick boten die sechs großen van Dyck's, welche man in eine Reihe gehängt hatte. Daraufhin wurde die Einsetzung neuer Gläser auch für die übrigen Säle genehmigt, und bis jetzt sind von den zehn Fenstern bereits die Hälfte vollendet.

König Ludwig I. hat die Sammlung mit zwei Gemälden vermehrt, nämlich mit der in Paris gekauften Pommersfelder Madonna, welche dem Lionardo da Vinci zugeschrieben wird und mit einer Pietà von Garofalo, die aus Italien stammt. Beide haben sehr gelitten, besonders ist der Garofalo stark übermalt.

Auch die neue Pinakothek ist durch die Munificenz Ludwigs I. mit 9 Bildern bereichert worden. Eine Geburt Johannes des Täufers von J. Wittmer, ist sehr ansprechend komponirt und voll schöner Einzelheiten. Ein Porträt von K. Gugel zeichnet sich durch eine gewisse Stilisirung und eine klare Farbe aus; wir wüßten uns keines bessern Werkes von diesem Künstler zu erinnern. Auch der Dom in Prag von M. Neher ist eine verdienstliche Arbeit, da er die alten Vorzüge des Künstlers, eine solide Zeichnung und eine gediegene Farbe, nicht verleugnet. S. Giorgio in Verona von Mali dagegen ist kraftlos im Ton und oberflächlich in der Behandlung. Schaumann, der humoristische, geistreich gedachte Thierscenen zu komponiren pflegt, vertritt in einem kleinen Bilde das Genre.

Hannover, Mitte Juli.

A. — In einem separaten Zimmer des hiesigen Museums befindet sich gegenwärtig eine Sammlung älterer Bilder, welche von den Erben des ehemaligen Besitzers, eines Privatmannes in Hildesheim, seit einiger Zeit zum Verkaufe ausgestellt ist. Es fehlt nicht an Künstlernamen; doch manches Bild trägt seinen Namen, sei er beigeschrieben oder nur beigelegt, ohne irgend welche Berechtigung. Dahin gehört ein bezeichneter Terburg, musicirende Dame nebst Herr, ein Bild, auf welchem sogar die weiße Atlasrobe nicht vergessen ist, welches indessen in seiner schlechten Zeichnung und trüben Farbe höchstens eine ungeschickte, späte Kopie sein kann; nicht anders geht es einer kleinen Bauerngruppe, die für ein Werk von Teniers ausgegeben wird. Andererseits ist eine unzweifelhafte echte Bauernscene von Breughel vorhanden, welche aber eben so uninteressant ist, wie eine kleine Landschaft gleichfalls in Breughel'scher Manier. Das werthvollste Stück der Sammlung ist ein kleiner Hobbema, Wiesengrund am Rande eines Holzes bei trübem Wetter. Man begreift nicht, wie das Bildchen sich unter eine solche Menge von Mittelmäßigkeiten verirren konnte. Beachtung verdienen schließlich einige kleine Porträts in der Art der Rembrandt'schen Schule. Der Rest besteht aus einem wüsten Durcheinander von geschmacklosen deutschen Bildern, z. B. einer hölzernen Altartafel mit Christi Auferstehung, welche an ältere westfälische Bilder erinnert, und konventionellen Dutzendarbeiten später italienischer Maler. So etwas würde man anderwärts in die Rumpelkammer werfen, statt den Eindruck der wenigen erträglichen Sachen durch solche Beigabe abzuschwächen. Für Hannover aber ist eine Ausstellung alter Bilder, mögen sie noch so schlecht sein, ein Ereigniß, da man so selten dergleichen sieht. Freilich muß man nicht meinen, daß darum eine solche Gelegenheit desto eifriger benutzt werde. Das Kunstinteresse ist hier äußerst dürftig und thatsächlich nur in einzelnen namhaften Persönlichkeiten vertreten, und da in Ihrer Zeitschrift noch nie, soviel ich weiß, über diesen Gegenstand Näheres gesagt ist, so gestatten sie mir Einiges mitzutheilen.

Wenn schon früher von einem eigentlichen Kunstleben hier nicht die Rede sein konnte, so ist unter den gegenwärtigen Verhältnissen vielleicht noch weniger Aussicht, daß die Kunst jemals aufhört, ein kümmerliches Treibhausgewächs zu sein. Die beiden hervorragenden Gemäldesammlungen im Welfenmuseum und im Hausmann'schen Hause sind bis auf weiteres nicht zugänglich. So ist denn das Publikum auf das Museum in der Sophienstraße beschränkt, wo neben allerlei Alterthümern und Kuriositäten auch einige Skulpturen und Bilder sich finden. Bezeichnend freilich für das Leben dieses Instituts ist es, daß ein Katalog nur den Anschlagzetteln nach existirt; denn thatsächlich ist er schon seit einer Reihe von Jahren „noch nicht" vorhanden. Unter den Skulpturen befindet sich der Nachlaß des in Rom verstorbenen Bildhauers Kümmel, dessen Erwerbung eine eigene Geschichte hat, welche dann zugleich auch ein anmuthiges Tableau von dem Kunstsinn Hannover's giebt. Der Künstler hatte seinen Nachlaß der Stadt vermacht und mit ihm natürlich auch die Ehrenpflicht, die Erbschaft einzubringen. Das war ein hartes Ansinnen und gab große Noth unter den kunstliebenden Athenern, bis denn endlich der König aushalf und großmüthig die Transport-

kosten zu tragen versprach. — Die Einrichtung des Museums betreffend, wüßte ich nur einen Umstand, welchen ich zur Nachachtung empfehlen möchte. Es finden sich nämlich die für manchen so schwer zugänglichen Publikationen der Arundel-society unter Glas ausgestellt, bis jetzt schon in einer ansehnlichen Anzahl. Ob es nur zufällig war, daß, so oft ich den Saal besuchte, ich noch Niemanden an jenen Glaskasten verweilen sah, wage ich nicht mit Bestimmtheit auszusprechen, so gern ich es auch glauben möchte. — Der Kunstverein, welcher mit den Museum verbunden, alljährlich kleine Ankäufe macht und durch Ausgabe von Vereinsblättern seinen Mitgliedern auf wohlfeile Weise zu Zimmerdekorationen und dem Bewußtsein verhilft, etwas für die Kunst gethan zu haben, dieser Kunstverein kann natürlich eine Wirksamkeit, welche über jene beiden Momente hinausging, nicht haben, und was an wirklichen Kunstfreunden und Kennern vorhanden ist, schließt sich eng zusammen. Der „Künstlerverein" ist eine Gelegenheit zu geselliger Erholung, zu welcher höchstens die Musik herangezogen wird, als diejenige unter den Künsten, mit welcher sich eine solide Passivität am ehesten verträgt.

Vergangenen Winter hatten die gesammten Vereine, welche an dem Museum Theil haben, eine recht gut ausgearbeitete Denkschrift: „Für Kunst und Wissenschaft in Hannover," der neuen Regierung und den Organen und Behörden für Kunstinteressen überreichen lassen. Der frühere König hatte diese Seite des Lebens mit namhaften Mitteln zu fördern versprochen, als die neue Aera anbrach. Daß sie auch für die Kunst eine solche sein wird, glaubt wohl Niemand, wenn man gleich auch andererseits sich sagen mag, daß es viel schlimmer um sie nicht bestellt sein kann, als es ehemals der Fall war. Das wird die Ueberzeugung eines Jeden sein, welcher die Stadt kannte oder auch nur in ihrer äußeren Erscheinung gelegentlich sah, und in dieser Hinsicht mag Hannover als Provinzialstadt unter ihren neuen Schwestern mit einiger Ehre bestehen, wo es als Residenz und Hauptstadt bei äußerem Luxus und weltstädtischer Eleganz doch in einer Beziehung zu oft ausgesprochenen Vorwürfen gerechte Veranlassung gab. Sollte aber die neue Regierung wirklich ausführen können, was von der alten versprochen ward, so wäre die Stadt vielleicht in nicht gar langer Zeit ein Centralpunkt für die Kunstinteressen unseres Nordwestens, welche sie bis jetzt nur in recht kümmerlicher Weise zu repräsentiren vermochte.

Cincinnati, im Frühjahr 1867.

Wenngleich niemals eine öffentliche Ausstellung von amerikanischen Kunstwerken in Cincinnati stattgefunden hat, so giebt es doch keine zweite Stadt im Westen der Alleghannies, wo ein so gesundes und reges Streben in der Pflege und Liebe der schönen Künste herrschte als gerade hier. Der prächtigen Architektonik der Handelshäuser nicht zu gedenken, existiren hier Privat-Gemäldesammlungen von großem Werth, welche namentlich Werke von Meistern der neueren deutschen und englischen Schule umfassen. Der augenfälligste Beweis für das Fortschreiten des Kunstsinns ist aber vielleicht die Gründung einer Zeichen- und Malerschule.

Unter der unmittelbaren Aufsicht der Künstler ist diese Schule wöchentlich dreimal geöffnet, und als ich sie dieser Tage besuchte, war ich überrascht, hier eine größere Anzahl Schüler als in der New-Yorker Zeichen-Akademie anzutreffen. Die Schule ist im Besitz von Gypsabgüssen (in Originalgröße) der Venus von Milo, des Apollo von Belvedere, der Diana, des farnesischen Herkules und Silen, der Venus von Medici, des kämpfenden und sterbenden Fechters und einer großen Anzahl kleinerer Figuren, ferner von bemerkenswerthen Kopien bedeutender Gemälde, wie Raffael's „Schule von Athen" und Heiligen Familien und anderem von Murillo und Tizian. Es wird beabsichtigt, unter den Auspicien einer Collegiate Institution, welche durch Mr. Mc. Micken gegründet worden, den Umfang der Unterrichtsgegenstände dieser Schule so auszudehnen, daß sie die Kunstgewerke ebenfalls mit einschließen. Dieser Plan ist noch nicht ausgearbeitet, jedoch ist anzunehmen, daß man sich bei Ausführung desselben das Beispiel und die Erfahrungen des Cooper-Instituts von Neu-York zur Richtschnur nehmen werde.

Eine Eigenthümlichkeit unserer Privat-Gemäldesammlungen ist es, daß die Deutschen, insbesondere die Düsseldorfer Künstler würdiger repräsentirt sind als andere, und so überraschend die Behauptung auch erscheinen mag, so ist sie doch streng der Wahrheit entsprechend, daß Cincinnati eine größere Anzahl von Kunstwerken deutschen Ursprungs besitzt, als irgend eine Stadt der Welt, die Hauptstädte Deutschland's vielleicht ausgenommen. Dieses Faktum hängt in einer Beziehung mit der deutschen Bevölkerung unserer Stadt zusammen, mehr aber noch mit den Bemühungen von ein oder zwei Kunstkennern und dem Einfluß des Herrn Whittredge und anderer Künstler, welche sich in Europa aufhielten und auf deren Veranlassung diese Gemälde hierher gekommen sind. Einer dieser Herren, gleich ausgezeichnet durch seine Freundschaft für die Künstler, wie durch seine Liebe zum Wahren und Schönen, hat uns erst neuerdings vier Landschaften von Andr. Achenbach zugeführt, welche zu den ausgezeichnetsten Schöpfungen des großen deutschen Landschafters zählen. Diese Gemälde sind ganz frisch von der Staffelei gekommen und bezeichnen mit einer einzigen Ausnahme eine ganz neue Seite von Achenbach's anerkannter Meisterschaft. „Ein Sturm bei Ostende" gehört noch durchaus jener Klasse von Gegenständen an, welche unserem Auge schon bekannter sind und von denen ein Exemplar

in der Zeichen-Akademie sich befindet, nur daß das in Rede stehende Kunstwerk höher steht durch seinen reinen grauen Ton, und durch eine einfachere Behandlung, welche eine vollständige Einheit und Kraft der Wirkung erzielt. Das zweite Gemälde jedoch, „Sonnenuntergang an einer italienischen Küste", sticht vor den andern sogleich durch seinen Farbenreichthum hervor. Goldige Wolken bedecken den Himmel, deren brillante Farben von den Wellen zurückgeworfen werden, die das felsige Ufer bespülen. Sie überhauchen die Bote, übergießen die Erde oder die mächtigen Klippen, welche in weiten Abständen in dem Vorder- und Mittelgrunde des Gemäldes sich erheben. Das dritte Bild zeigt uns eine jener ruhigen Scenerien, die den Niederungen so eigenthümlich sind. Der breite Himmelsraum ist angefüllt mit grauweißen Wolkenzügen, deren eigenthümliche Formation einen herannahenden Sturm verkündet; das Sonnenlicht bricht hier und da durch, ein friedliches Dörfchen beleuchtend, das an dem Ufer eines stillen Flusses liegt, der behaglich im Vordergrunde des Gemäldes vorübergleitet. Der Strom ist durch Bote belebt, deren malerische Segel müßig um die Maste hängen. Zur Rechten erstreckt sich ein grünes Ufer, auf welchem einige Figuren zu sehen sind, und welches sich in weiter Ferne zwischen üppigen Wiesen verliert. Es herrscht in dieser friedlichen Scene bei einer herrlichen Klarheit der Farbe eine seelenvolle Innigkeit der Auffassung, welche zwar nicht auf einmal den Beschauer packt, ihn jedoch allmählich und um so sicherer gewinnt. Das vierte und letzte dieser Gemälde ist so verschieden von des Meisters gewöhnlichen Gegenständen und seiner Behandlungsweise, daß man sich versucht halten möchte, es nicht für das Seine zu erkennen; dennoch besitzt es Eigenschaften der Behandlung und Farbe, welche es seine besten Schöpfungen zugesellen. Es ist eine Uferscene an der Küste Hollands. Gruppen prächtig gemalter Bote liegen zur Zeit der Ebbe auf dem Stande. Im Vorder- und Mittelgrunde entspinnt sich ein reges menschliches Leben; Männer und Frauen lagern auf der Wiese und auf dem kühlen Sande, stehen gruppenweise zusammen oder gehen auf und ab spazieren; Einige bessern ihre Netze aus, Andere plaudern oder schauen hinaus in das weite Meer. Der Himmel ist vielleicht der schönste Theil des Werkes. Das nebelige Blau und Grau der Seeluft ist hie und da unterbrochen durch helle ruhig dahinziehende Wolken.

Zu der Erwerbung dieser vier Achenbach's kann sich Cincinnati nur Glück wünschen; sie gehören zu den werthvollsten Bereicherungen, welche die Kunstschätze des Landes erfahren haben. **G. W. N.**

Nekrolog.

Stanfield, Clarkson, dessen kürzlich erfolgtes Hinscheiden wir bereits meldeten, wurde im Jahre 1793 in Sunderland geboren. Ursprünglich für den Seedienst bestimmt, hätte er diesen vielleicht nie aufgegeben, wenn nicht ein unglücklicher Fall vom Takelwerk ihm eine schwere Verletzung der Füße zugezogen hätte. Schon am Bord beschäftigte er sich gern mit dem Entwerfen und Ausführen von Dekorationsstücken für improvisirte Schiffsbühnen, und was er anfangs aus Liebhaberei getrieben, sah er sich nun genöthigt, als Berufs- und Erwerbsthätigkeit fortzusetzen. Er mochte froh sein, zunächst bei einem kleinem Theater in London, wo der Matrose sich zu vergnügen pflegte, Beschäftigung zu finden. Später vereinigte er sich mit David Roberts zu gemeinsamen Arbeiten für das jetzige Victoriatheater. Höher stieg sein Ruf und sein Ansehen, als er sein Talent mit demjenigen des Dichters Douglas Jerrold, der gleich ihm den Seedienst quittirt hatte, vereinigte, um das Drurylane-Theater zu einer der glänzendsten Bühnen London's zu erheben. Von dort zur königlichen Bühne war nur ein Schritt. Doch der Ruhm und die Ehren des größten Bühnenmalers Großbritanniens genügten ihm nicht. Es war ihm Bedürfniß, in dauerbarerern Werken die reiche Begabung zu dokumentiren, mit welcher die Natur ihn verschwenderisch ausgestattet. Seit dem Jahre 1827 ging er zur Landschafts- und speciell Seemalerei über, und es gelang ihm, durch die Wahrheit der Licht- und Luftwirkungen und den Reichthum der Erfindung selbst Turner in Schatten zu stellen, als dieser in späteren Jahren mehr und mehr zu einer manierirten Behandlungsweise überging. Stanfield liebte es, seine Marinen und Landschaften mit einer reichen figürlichen Staffage zu beleben, die nicht selten den Charakter des Genre- oder Historienbildes annimmt, indem er den Accent, auf den geschilderten Vorgang wirft. So u. A. in seinen „französischen Truppen, welche die Macra überschreiten" seiner „Schlacht von Roveredo" und seinem „Tag nach dem Schiffbruch". Besonderes Verdienst um das Kunstleben Englands erwarb er sich durch Gründung der „Society of British artists", welcher er bis zu seiner Aufnahme unter die Genossen (außerordentlichen Mitglieder) der Akademie (1832) angehörte, da er als solcher keiner anderen Gesellschaft Mitglied sein durfte. Im Jahre 1835 ward er in den engeren Kreis der Akademiker aufgenommen, welcher an ihm eines seiner hervorragendsten, auch über Großbritannien hinaus zu hohem Ansehen gelangten, Mitglieder verloren hat. Sein Sohn G. C. Stanfield hat sich ebenfalls mit Erfolg der Landschaftsmalerei gewidmet.

Personal-Nachrichten.

Julius Schnorr von Carolsfeld ist von der franz. Akademie an Stelle von Cornelius zum auswärtigen Mitgliede erwählt und diese Wahl vom Kaiser Napoleon bestätigt worden.

Edw. Hodges Baily, englischer Bildhauer und Schüler Flaxman's, geb. in Bristol im Jahre 1788, seit 1821 Mitglied der Londoner Akademie, starb in London am 22. Mai. d. J.

Karl von Enhuber, geb. in Hof 1811, ist am 9. Juli in München gestorben. (Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst 1866 S. 253 ff).

James Henry Watt, einer der tüchtigsten Kupferstecher Englands, ist in seiner Vaterstadt London, wo er 1799 geboren wurde, Ende Mai d. J. gestorben.

Josef Altmann, Landschaftsmaler in Wien, geb. am 29. November 1795, starb daselbst am 7. Juni d. J.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die diesjährige akademische Ausstellung zu London wird als eine besonders bemerkenswerthe gerühmt und Alt-

england scheint in dem Hinweis auf die hier vereinigten Leistungen seiner Künstler einigen Trost zu suchen für die geringe Anerkennung, welche seine neuesten Kunstschöpfungen auf der Weltausstellung gefunden haben und bei der geringen Betheiligung namhafter Maler und Bildhauer an der universalen Konkurrenz nothwendiger Weise finden mußten. Unter den hervorragendsten Werken der akademischen Ausstellung wird in erster Reihe ein Gemälde von W. P. Frith genannt und zugleich als das beste bezeichnet, was dieser als Kolorist vielgerühmte Künstler hervorgebracht hat. Es stellt auf einer Leinwand von ungewöhnlich großen Dimensionen „König Karl's II. letzten Sonntag" dar, eine Art Orgie, ohne bestimmte historische Unterlage, bei welcher auch die ernsten Männer nicht fehlen, deren schmerzlicher Unwille auf das nahende Verhängniß hindeutet, welches diesem sündlichen Treiben ein jähes Ende machte. Viel Bewunderung fand J. E. Millais' „Jephta," sowie zwei kleinere Genrebilder desselben Malers „Sleeping" und „Waking". Auf dem Felde der biblischen Historie bewegten sich ferner F. Goodall mit einer „Rebekka und Eleazar" und einer „Rahel," E. Armitage mit einem „Christus, der die Kranken heilt" V. Prinsep mit einer „Mirjam, die das Moseskind wartet," sodann R. Thorburn („die beiden Marien am Grabe"), endlich der junge E. J. Poynter der mit seinem „Israel in Egypten" sich vor allen Uebrigen hervorthat. Von den profangeschichtlichen Darstellungen, bei denen, wie gewöhnlich, Cromwell und seine Zeit für ein halbes Dutzend Bilder herhalten mußte, ist Nichts von besonderer Bedeutung zu erwähnen. Das Sittenbild mit historischem Hintergrunde war nicht weniger stark vertreten, u. A. durch P. H. Calderon, den einzigen in Paris mit der goldenen Medaille bedachten britischen Künstler, welcher „des Siegers Heimkehr" ausstellte, ohne jedoch mit diesem Werke gerade seinem Rufe besonderen Zuwachs zu verschaffen. Das sogenannte poetische Genrebild, welches seine Stoffe bei Dichtern und Novellisten, am liebsten bei Shakespeare sucht, hatte die besten Kräfte herausgefordert, so den gefeierten Maclise, der einen „Othello mit der Desdemona und Emilia" ausstellte, dann E. M. Ward, dessen „Julia in der Zelle des Bruders Lorenzo" großen Beifall erntete. Einen in England früher kaum möglichen Erfolg erzwang Frederick Leighton mit einer „Venus", die eben in Begriff ist, in das Bad zu steigen, eine mit keuschem Pinsel gemalte Nacktheit. Unter den eigentlichen Genrebildern zeichnete sich F. Webster's „Concertprobe von Dorfmusikanten" durch launige Charakteristik aus; auch ein Erstlingswerk von F. Holl dem Jüngeren, „der Reconvalescent", errang eine mehr als gewöhnliche Anerkennung. Um unter den zahlreichen, größtentheils solid und fleißig ausgeführten Bildnissen nur eins hervorzuheben, sei das Porträt der Mrs. Seymour Egerton von G. F. Watts erwähnt. Die Landschaft, welcher man erst in neuerer Zeit das volle akademische Bürgerrecht zugesprochen, legte ebenfalls Zeugniß von künstlerischem Fortschritt ab, wenn auch kein Werk von besonders hervorragender Bedeutung anzutreffen war. — In der Plastik bot die Ausstellung fast nur Mittelgut und unter den 206 Gegenständen befand sich sogar Vieles, was diese Bezeichnung kaum noch verdient. Die tüchtigsten Kräfte der englischen Bildhauer-Schule scheinen sich auch von dem Keller der Akademie ebenso fern gehalten zu haben, wie von dem Industriepalaste auf dem Marsfelde. Als eine der vorzüglicheren Leistungen unter zahlreichen mittelmäßigen verdient nur W. C. Marshall's „Olindo und Sophronia" bemerkt zu werden.

Die „Société académique d'architecture" zu Lyon hat ein nachahmungswerthes Beispiel durch ihren Beschluß gegeben, Zeichnungen von denjenigen Baudenkmälern der Stadt Lyon und des Rhonedepartements zu sammeln, welche entweder zu verfallen drohen oder in Folge von Neubauten und Straßenanlagen dem Untergange geweiht sind. Sie hofft ihren Zweck auf dem Wege von Konkurrenzen zu erreichen, welche sie Jahr für Jahr auszuschreiben beabsichtigt. Jedes Jahr soll ein Verzeichniß von denjenigen Gegenständen ausgegeben werden, von denen man Zeichnungen zu haben wünscht und unter denen jeder Konkurrent sich fünf beliebige auswählen kann. Es werden von jedem Gegenstande eine Hauptansicht und nach Umständen eine Durchschnitt- und Profilzeichnung sowie Details, außerdem genaue Angaben der Maaße verlangt. Die Preise, welche für die besten Zeichnungen bestimmt sind, bestehen aus einer goldenen, einer silbernen und einer bronzenen Medaille. — Ob der eingeschagene Weg zum Ziele führen wird, dürfte freilich zweifelhaft erscheinen, da derselbe für diejenigen Architekten, die nicht Muße und Neigung für Arbeiten dieser Art übrig haben, nicht sonderlich verlockend ist. Selbst bei der etwaigen Publikation der prämiirten Zeichnungen wird dem Laureaten keine andere Belohnung zu Theil als die Ehre der Namensnennung auf den betreffenden Blatte.

Museum Minutoli in Liegnitz. Der Besitzer dieser reichhaltigen Sammlung kunstgewerblicher Erzeugnisse hat sich nunmehr fest entschlossen, dieselbe zu veräußern. Eine Auswahl von interessanten Gegenständen dieses Museums erscheint demnächst in 24 Blättern zu einem Bande vereinigt, gezeichnet und erläutert von J. Chr. Matthias, in Farbendruck ausgeführt von F. M. Straßberger, im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunstliteratur.

Die Moses-Gruppe von Rauch. Eine jüdisch-wissenschaftliche Kunststudie von Dr. Tobias Cohn, Rabbiner zu Potsdam. Mit dem Bilde der Moses-Gruppe. Leipzig, Verlag von Oskar Leiner. 1867.

A. W. Rauch's Gruppe des betenden Moses, dessen erhobene Arme von Aaron und Hur unterstützt werden, hat, von Albert Wolf in Marmor ausgeführt, vor einigen Jahren ihren Platz in der Vorhalle der Friedrichskirche zu Potsdam eingenommen. Die Bereicherung der Stadt durch dies edle Kunstwerk, dessen Entwurf aus der heiligen Ueberlieferung der Juden genommen ist, hat Herrn Dr. Cohn, Rabbiner zu Potsdam, zu einem Vortrage veranlaßt, aus dem die oben genannte Schrift hervorgegangen ist. An die Charakteristik der Gruppe wird die Frage geknüpft, weshalb die alttestamentarischen Stoffe so besonders geeignet seien zur künstlerischen Darstellung. Wir geben dem Verfasser Recht, wenn er in seiner Antwort hierauf von den Charakteren des Alten Testaments sagt, sie seien vor Allem „Menschen im eigentlichen Sinne des Wortes, Menschen, die fehlen und irren, bereuen und umkehren, die im Schmerz weheklagen, in der Freude aufjubeln, Menschen, in denen sich Alles in einer uns verständlichen Weise vollzieht, an denen die Gesetze des Schicksals mit derselben Wahrheit und Consequenz, wie noch heute an uns sich verwirklichen." So haben denn solche Künstler, die in der Darstellung des rein Menschlichen Meister waren, mit Vorliebe aus dem Alten Testament geschöpft, das zeigen Ghiberti's Bronzethüren am Baptisterium, die Moses-Bilder alttoskanischer Maler in der Sixtinischen Kapelle, die Deckenbilder Raffael's in den Loggien und die Holzschnittfolge Holbein's zum Alten Testament. Wenn der Verfasser hieran den Versuch knüpft, einer etwas freieren Auffassung des jüdischen Gesetzes, welches zwar die Malerei gestattet, aber die Plastik untersagt, das Wort zu reden, und seine Auffassung mit gelehrten Gründen aus dem Gebiete jüdischer Theologie unterstützt, so ist dies sicher von gutem Einfluß auf die Kreise, für die es berechnet ist, und darf auch die Theilnahme Fernstehender beanspruchen. Einem Manne, dessen Studium und Beruf ganz verschiedenem Gebiete angehören, darf wohl nachgesehen werden, wenn er in ästhetischer wie in kunsthistorischer Hinsicht minder sattelfest als in theologischer ist. Doch wäre bei manchen Stellen eine größere Vorsicht wohl am Platze gewesen. So bei den Erörterungen über das Verhältniß der Plastik und Malerei (S. 14—1[illegible]), so ferner bei Erwähnung von Ghiberti's Thüren mit den alttestamentarischen Scenen, die er, statt in den Jahren 1424—1441, 1403—1424 vollendet

werden läßt, sie mit der ersten Thüre des Meisters, die Bilder des neuen Testaments enthält, verwechselnd. Eine merkwürdige Entdeckung ist auch, daß Michelangelo seine Kompositionen an der Decke der Sixtinischen Kapelle nach jenen Ghiberti'schen Darstellungen entworfen zu haben scheine; nicht minder, daß nach der römischen Kaiserzeit die Kunst aus dem Reiche des Lebens gewichen sei und während langer Jahrhunderte im Grabe geruht habe, bis sie unter dem Zauberworte der wiedergeborenen Antike dem dunkeln Schoße der Erde entstiegen sei. Man braucht nicht ein Anhänger der Reichensperger'schen Schule zu sein, um an einer solchen Auffassung Anstoß zu nehmen.

* **Von Brüggemann's Altarschrein**, in Photographien von Brandt mit Text von Fr. Eggers, liegt uns nun auch die dritte (Schluß-)Lieferung vor und wir weisen deßhalb noch einmal auf diese Publikation hin, welche das Glanzwerk der norddeutschen Bildschnitzerei in willkommener Weise von neuem veranschaulicht. Die Schluß-Lieferung bietet die letzten sechs Gruppen aus der Leidens- und Auferstehungsgeschichte Christi, darunter das in unserer früheren Notiz bereits hervorgehobene Bildwerk: „Christus in der Unterwelt", welches die auffallendsten Reminiscenzen an die analoge Darstellung in Dürer's Passion aufweist, und in welchem besonders die Gestalt der Eva sich durch feinen und edlen Natursinn den vollendetsten Darstellungen dieser Art an die Seite stellt. Außerdem befinden sich in dieser Lieferung die an der Bekrönung des Altarwerkes angebrachten Statuen des ersten Menschenpaares, durch den frappanten Realismus der Behandlung, der hier freilich nahe an's Unschöne streift, ausgezeichnet. Endlich die beiden auf besonderen Säulen neben dem Altar stehenden, fast lebensgroßen Figuren, welche die Tradition als König Christian II. und seine Gemahlin Isabella bezeichnet. Sie tragen, wie der Verfasser des Textes mit Recht betont, vollkommen den Stilcharakter des Altarwerkes; an Brüggemann's Autorschaft ist daher nicht zu zweifeln, wenn auch die Namen dahin gestellt bleiben mögen. Dagegen wird die Hauptfigur auf „Christi Himmelfahrt" von Fr. Eggers aus triftigen inneren und äußeren Gründen dem großen Schleswiger Meister abgesprochen.

* **Von A. Andersen's trefflichem Werk**: „Die deutschen Malerradirer (Peintres Graveurs.) des neunzehnten Jahrhunderts ist kürzlich die erste Hälfte des zweiten Bandes erschienen. Dieselbe enthält: W. Tischbein, der Neapolitaner. — F. Rehberg. — H. F. Füger. — C. Vogel von Vogelstein. — C. Schuhmacher. — F. Simmler. — J. C. Schultz. — R. Wiegmann. — C. Wagner. — F. Loos. Wir werden auf diese Abtheilung ausführlich zurückkommen.

* **Der französische Archäolog Charles de Linas** wird seine in der „Revue de l'art chrétien" erscheinenden Berichte über die mit der Pariser Weltausstellung verbundene „Histoire du travail" bei Didier in einem besonderen Buche herausgeben.

* **Die ägyptische Ausstellung** im Parke der Weltausstellung hat in Auguste Mariette einen würdigen Cicerone gefunden. Derselbe veröffentlicht soeben bei Dentu in Paris eine „Description du parc egyptien" und einen damit in Verbindung stehenden „Aperçu de l'histoire d'Egypte".

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

Das preußische Unterrichtsministerium hat kürzlich eine Verordnung erlassen, durch welche das Studium der antiken Kunst in den Gymnasialunterricht eingeführt wird. Als Grundlage für diese neue Disciplin wird eine besonders veranstaltete Kollektion antiker Gemmen in Gypsabgüssen zur Anschaffung empfohlen. Irren wir nicht, so ging ein früherer, von Prof. Piper in Berlin befürworteter Plan darauf hinaus, das Interesse für die Kunst durch Reproduktion originaler Meisterwerke aus alter und neuerer Zeit in Stich und Photographie zu wecken, und wir wollen es dahingestellt sein lassen, welcher Weg der zweckmäßigere wäre. Künftige Erfahrung wird ohnedies die jedenfalls erfreuliche Neuerung vervollständigen müssen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ein neuentdeckter Holbein. Ein Meisterwerk ersten Ranges, das völlig ungekannt und dennoch das Werk eines der größten Künstler ist, in unseren Tagen auftauchen zu sehen, ist ein seltenes Ereigniß. Eben jetzt ist im Eigner'schen Atelier zu Augsburg die Herstellung eines Gemäldes von Hans Holbein dem Jüngeren beendigt worden, welches in diese Klasse gehört. Das Bild, welches einem Privatmanne in der Schweiz gehört, ist um so werthvoller, als es eines der wenigen Kirchengemälde ist, welche uns von dem Künstler erhalten sind, wohl das wichtigste Bild dieser Art nächst der berühmten Madonna des Bürgermeisters Meyer zu Darmstadt und Dresden. Es stellt die sitzende Jungfrau mit dem Kinde zwischen den heiligen Georg und Martinus dar, ist in der Mitte durch einen Halbkreis geschlossen, wie das Meyer'sche Bild, und mißt in der Höhe 4 Fuß 5 Zoll, in der Breite 3 Fuß 2 Zoll (Pariser Maaß). Es ist eines derjenigen Werke, welche für Holbein's Stil am bezeichnendsten sind und trägt außerdem sein Monogramm H. H. nebst der Jahreszahl 1522. Wir sahen es im Herbst v. J. zu Augsburg, als es gereinigt und neu fournirt aber sonst noch ohne jede Restauration war, auf mechanischen Wege vielfach beschädigt, doch so, daß sich völlige Herstellung von so bewährten Händen hoffen ließ. In Kurzem werden wir ausführlicher darüber berichten. **A. Woltmann.**

* **Albert Zimmermann in Wien** hat den Karton zu einer großen historischen Landschaft vollendet, welche den Kampf der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirothoos zum Gegenstande hat. Die Scene ist ein rauhes Waldgebirg in der Nähe der Burg des griechischen Helden, welche im Hintergrunde links brennend dargestellt ist. Durch ein Felsenthor im Mittelgrunde drängen die Kämpfer hindurch und ziehen sich im heftigsten Handgemenge rechts eine Anhöhe hinauf. Hier werden Fichtenstämme gebrochen und als Keulen benutzt, dort gewaltige Felsstücke geschleudert. Im Vordergrunde links ein reißender Bergstrom, der einen Kentauren herausgeschleudert hat und in dem andere Kämpfer entseelt dahinschwimmen. Hinten das Meer, vom Abendglanz beleuchtet, gegen den sich die wilden Gestalten der Steinschleuderer scharf und finster abheben. Das Ganze mißt etwa 12 Fuß Länge und 7 Fuß Höhe. Wir wünschen dem Künstler, daß es ihm vergönnt sein möge, das Werk für eine öffentliche Galerie in Oel auszuführen.

* **Aus den Wiener Bildhauer-Ateliers.** Der Bildhauer Greinwald hat für das k. k. Arsenal eine Statue Radetzky's vollendet, welche durch Porträtwahrheit und fleißige Detailausführung ausgezeichnet ist. — Für das Vestibül des Waffenmuseums daselbst arbeitete der Bildhauer Joh. Pertscher die Statue Kaiser Albrecht's I. — In Fernkorn's Atelier sind einige Theile des Hähnel'schen Schwarzenberg-Denkmals vor Kurzem gegossen. — Der Bildhauer Vinc. Pilz ist mit den Kolossalmodellen zu den beiden Pegasusgruppen für das neue Opernhaus beschäftigt.

Zeitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 22.
Belgiens Kunstindustrie. — Die École impériale speciale de Dessin et de Mathématiques in Paris. — Die Kunstindustrie Spaniens in der Pariser Ausstellung. — Ueber den Bestand der königl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

Gewerbehalle Nr. 6.
Aus der Pariser Weltausstellung I. — Zur gewerblichen Kunst. Von Ludw. Pfau (Schluß). — Ornamente und Motive. — Antike Vasen; Cigarrenkästchen; Nipptisch; Notenschrank; Toilettentisch; Schreibtischgarnitur; Plafond; Holzbrüstung: Gartenhaus in Verbindung mit Hühnerstall und Gewächshaus.

Unsere Zeit. 14. Heft.
Revue der bildenden Künste.

Gazette des Beaux-arts. Juli.
Les Beaux-arts à l'exposition universelle. Par M. Paul Mantz.— L'antiquité à l'exposition universelle; l'Egypte. Par M. Fr. Lenormant (2. Art. Mit Abbild.) — Ingres. Par M. Chs. Blanc (2. Art. Mit Abbild.) — Exposition universelle; Céramique; XVI.—XVIII. siècle. Par M. Alb. Jacquemart. (Mit Abbild.) L'exhibition de l'académie de Loudres. Par M. Ph. Burty.

Chronique des Arts. No. 190.
Rembrandt au Burlington-Club. — Exposition universelle; distribution des récompenses.

Journal des Beaux-arts. Nr. 12.

Pièces inédites concernant Rubens. — Decouvertes de peintures murales à Maastricht.

The Art-Journal. July.

Memorials of Flaxman. II. Part. By G. F. Teniswood. (Mit Abbild.) — British Institution: Exhibition of pictures by deceased painters. — Sculptor's Quarries. Nr. 4. Alabaster and Serpentine. — The Salon de Beaux-arts, Paris. — Royal Albert Hall of arts und siences. — Obituary (E. H. Baily; C. Stanfield; J. H. Watt; Mac Connell; A. Brodie; J. C. Grundy; J. Hardman). — Paris International Exhibition: The Italian pictures. —
Beigegeben 2 Stahlstiche nach P. H. Calderon und W. P. Frith, und Fortsetzung des Pariser Ausstellungskatalogs.

The Fine Arts Quarterly Review. Juni 1867. No. IV. (N. S. London, Day and Son.) — Gottried Kinkel: Hans Holbein (Holbein und seine Zeit. Von Dr. Alfred Woltmann I. — Some Account of the Life and works of Hans Holbein .... by R. N. Wornum). — Gothic Architecture in Spain. (Mit Abbild.) — C. Ruland: A new History of Painting in Italy (concluded). — Decamps. — W. Noel Sainsbury: Artists patronized by King Carles II. — Franklin. — Studio-Talk Nr. II. Art-Criticism. — Alfred Woltmann: Lais Corinthiaca. — R. H. Buske: Lo Spagna. (Mit Abbild.) — Sunshine. — W. R. Rosetti: The International Society of Fine Arts. — Doré's Illustrations of Milton and Tennyson. — Burty's Manual of the Industrial Arts. — The drawings in the Louvre. — H. B. Forman: Morelli's Photographs from the National-Gallery. — Recent biographical Dictionaries of Artists — Short Notices of Books. (Mit Abbild. aus O. Jones). — Correspondence.

Inserate.

Nr. 19 der „Kunstchronik" wird mit dem zehnten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst erst Freitag am 16. August (eine Woche später als gewöhnlich) ausgegeben.

Im Begriff, eine mehrmonatliche Reise nach Griechenland und Italien anzutreten, ersuche ich meine Herren Korrespondenten, alle für die Redaktion bestimmten Zusendungen von jetzt an bis auf Weiteres an Herrn E. A. Seemann nach Leipzig (Königstraße 3) senden zu wollen, welcher während meiner Abwesenheit die verantwortliche Leitung und Herausgabe d. Bl. allein übernimmt.

Wien, Ende Juli 1867.

Carl v. Lützow.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Nr. 19.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

16. August.

1867.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1^1/_3$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin: L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien: P. Kaeser; Gerold & Co.**; in **München: E. A. Fleischmann.**

Zur Florentiner Domfaçade.

Nach Mittheilungen des Prof. **G. Semper.**

Wir haben unsere Leser früher von dem Beschluß der neuerdings in Florenz versammelten Jury in Kenntniß gesetzt, wodurch der Entwurf von Prof. de Fabris für die Restauration der Florentiner Domfaçade mit den daran auf Grund des vorigjährigen Jury-Gutachtens vorgenommenen Modifikationen (vgl. Zeitschrift, 1866, S. 69) wiederholt zur Ausführung empfohlen wurde.

Heute sind wir in den Stand gesetzt, die Notizen, welche sich ein hervorragendes Mitglied des letzten Preisgerichts, Herr Prof. Semper in Zürich, während seiner Anwesenheit in Florenz gemacht, ausführlich mitzutheilen, was um so mehr Interesse haben dürfte, als dieselben von den Anschauungen der Majorität der Jury in wesentlichen Punkten abweichen.

Es ist bekannt, daß die letzte Kommission zum großen Theil aus den Mitgliedern der vorhergegangenen gebildet wurde; neu erwählt waren: Prof. Burckhardt, Conte della Porta, Prof. Semper. Von diesen nahm der erstere die Einladung nicht an. Die übrigen Mitglieder waren die Herren Bertini, Ing. Monti, Malvezzi, Prof. Van der Nüll, Dr. Förster, March. Selvatico. Der Bildhauer Dupré und Herr Viollet-le-Duc, die an der vorherigen Kommission ebenfalls theilgenommen hatten, verweigerten diesmal ihr Mitwirken.

So war die Kommission statt aus 11, nur aus 8 Mitgliedern gebildet, eine Zahl, die höchst ungünstig für die Abstimmung ist. Wahrscheinlich ist auch, daß die Abwesenheit Viollet-le-Duc's und Dupré's nicht ohne Bedeutung für die schließliche Wahl der Façade war, denn beide Herren hatten sich dem Dreigiebelsystem abgeneigt erwiesen.

Von den übrigen ehemaligen Mitgliedern, die an der Kommission theilnahmen, hatte sich die Mehrzahl schon früher für den Entwurf von de Fabris entschieden. Prof. Semper, der gegen den Entwurf von de Fabris stimmte, hatte um so mehr Schwierigkeit, seine Ansichten zur Geltung zu bringen, als er in drei Wochen und während die Sitzungen der Jury stattfanden, sich in das reiche Material erst hineinarbeiten mußte, das die Mehrzahl der Mitglieder zum großen Theil schon inne hatte. — Doch lassen wir hier Semper's Notizen selbst sprechen, nach möglichst genauer Uebertragung aus dem Französischen. Es sind darin diejenigen Façadenprojekte besprochen, die von Semper zur engeren Diskussion vorgeschlagen wurden:

„Vor allem muß man sich bei Beurtheilung der verschiedenen der Kommission vorgelegten Werke darüber Rechenschaft geben, von welchen Prinzipien die Künstler bei ihrer Arbeit geleitet werden mochten. Zwei Fragen müssen als Ausgangspunkte zur Lösung dieses Problems genommen werden.

Die erste Frage betrifft den Zusammenhang, der zwischen der neuen Façade und den schon bestehenden Theilen des Gebäudes, wie Seitenfaçaden, Glockenthurm, Kuppel u. s. w. bestehen muß.

Die zweite Frage bezieht sich auf das System, nach welchem die Bekrönung der Façade stattfinden soll.

Mit der ersten Frage wird zugleich, konsequent und streng genommen, auch die zweite entschieden.

Entweder kann man nämlich die Façade einfach als Stirnwand einer Basilika in italienisch-gothischem Stil behandeln; dann kann sie nur als Fortsetzung der

Seitenfaçaden und Ausdruck des inneren Organismus des Gebäudes gelten. Man ist dann genöthigt, sich strenge an die gegebenen Bedingungen, an die Eintheilungen des Grundplans wie des Aufbaues zu halten. In Bezug auf die Bekrönung ist dann also die einleuchtendste Konsequenz die Basilikalbekrönung.

Oder man kann der Façade eine unabhängigere Stellung einräumen, sie zu einem Monument für sich machen, das seine eigene Basis hat und sich vor der Basilika in Proportionen erhebt, die ihm den Anschein eines selbständigen Haltes geben. In diesem Falle kann die Façade auch ihre eigene Bekrönung haben, indem sie in dieser nicht weiter, als in Bezug auf Basis und Aufbau, an das übrige Gebäude gebunden ist. Dann stellt das Eingangsportal gleichsam ein großes monumentales Tabernakel dar, ein erhabenes Symbol des im Inneren der Kirche verschlossenen Heiligthums. Und diese Idee scheint in den berühmten Façaden der Dome von Orvieto und Siena verwirklicht zu sein. Für sie ist in der That das Dreigiebelsystem, das dann keine Unwahrheit ist, da sich ja die Façade nicht streng an das übrige Gebäude halten soll, der geeignetste Ausdruck.

Obwohl nun, je nach der Behandlung der Façade, sich nur zwei Bekrönungssysteme als Nothwendigkeiten ergeben, so lassen sich die der Kommission vorgelegten Konkurrenzarbeiten doch nach vier Systemen unterscheiden, nämlich:

I. das Terrassensystem, wo die Bekrönungen der Abseiten wie des Mittelschiffes horizontal sind,
II. das Basilikalsystem,
III. das eingiebelige System, wo die Abseiten horizontal, das Mittelschiff mit einem Giebel bekrönt ist,
IV. das dreigiebelige System.

Die drei ersten richten sich mehr nach der Konstruktion und Raumeintheilung des ganzen Gebäudes, das vierte, wie gesagt, ist selbständiger.

Das Terrassensystem scheint zwar am besten in Uebereinstimmung mit dem übrigen Gebäude und dem Thurm des Giotto zu treten, auch läßt es die Kuppel frei und ist am besten mit dem schweren Hauptgesims des Orcagna in Einklang zu bringen, ohne daß dazu, wie bei den anderen Systemen, besondere Künsteleien nöthig sind.

Allein dem System haftet der Fehler an, mager und wenig gefällig zu erscheinen, weil die Uebergänge fehlen, welche die horizontalen und vertikalen Linien mit einander verbinden. Dies Bekrönungssystem ist daher für den Kasernenbau geeigneter als für den Kirchenstil.

Nur ein einziger Architekt hat dasselbe in seiner Reinheit vertreten, nämlich Scala von Venedig. Sieht man von den gerügten Fehlern des Systems ab, so zeugt der Entwurf von großem Talente des Künstlers. Er hat für seine Façade ein Motiv angewandt, das sich durch seine Nützlichkeit empfiehlt, indem es den vorderen Theil des Schiffes, der gegenwärtig fast dunkel ist, durch fünf Fenster über dem Hauptportal erleuchtet werden läßt. Dieses Motiv ist prinzipiell zwar durchaus nicht mit dem vorgeschriebenen Stil im Widerspruch, allein es scheint vom Künstler nicht richtig behandelt worden zu sein. Im Ganzen macht die Façade den Eindruck von Schwerfälligkeit, besonders weil sich die Horizontallinien zu sehr häufen und mit den Vertikallinien der Kompartimente kreuzen. Schwer erscheint auch das doppelte Hauptgesims, unschön ist das unvermittelte Anstoßen desjenigen des Mittelschiffes an die Trommel der Kuppel. Unbedeutend und ebenfalls zu schwer sind die Thüren mit den Baldachinen, welche durch letztere außerdem mit den schon bestehenden Thüren in Mißklang gerathen. — Die Andeutungen von Giebeln über den Gesimsen sind ohne Grund vorhanden und werden von unten nicht einmal gesehen.

(Fortsetzung folgt.)

Korrespondenzen.

Wien, Anfang August.

F. P. Als ein für unser Kunstleben bedeutungsvolles Ereigniß habe ich Ihnen die Ernennung des bisherigen Generaladjutanten des Kaisers, Grafen Crenneville zum Oberstkämmerer zu melden, nachdem der bisherige Inhaber dieser einflußreichen Stellung aus derselben durch den Tod abgerufen worden ist. In den Kreisen unserer Künstler und Kunstfreunde knüpft man an diese Ernennung frohe Hoffnungen, weil dadurch zum ersten Male wieder nach langer Zeit ein Mann von entschiedener Liebe zur Kunst mit der Leitung der höchsten Kunstinstitute des Hofes, namentlich unserer herrlichen Galerie und der übrigen kaiserlichen Sammlungen betraut wurde. Graf Crenneville soll sich, wie uns erzählt wird, gerade dieses Ressort für den neuen Wirkungskreis besonders ausgebeten haben, während er einen anderen Theil der Geschäfte des früheren Oberstkämmerers, nämlich die Intendanz der Hoftheater, nicht ungern in andere Hände übergehen sah.

Zu den hochwichtigen Angelegenheiten, welche demnach der Entscheidung des kunstsinnigen Grafen in allernächster Zeit wesentlich mit anheimfallen dürften, gehört in erster Linie die Frage über den Neubau unserer Museen. Die Beurtheilungs-Kommission, welche die vier kürzlich in diesem Blatte besprochenen Konkurrenz-Projekte fachmännisch zu begutachten hatte, ist soeben mit Ihren Berathungen zu Ende gekommen, und Sie werden über das Resultat derselben wohl von anderer Seite in Kenntniß gesetzt werden. Die endgiltige Wahl des zur Ausführung zu bestimmenden Entwurfes hat sich der

Kaiser vorbehalten. Wir geben uns der sicheren Erwartung hin, daß der Entscheid auf Grundlage der mit höchster Ausführlichkeit ausgearbeiteten Gutachten der Kommission das großartige Werk in die Hände eines Künstlers legen werde, welcher der Aufgabe auch wirklich gewachsen ist. Es wäre für das Schicksal der architektonischen Entwickelung unserer Stadt geradezu verderbenbringend, wenn hier wieder der Einfluß unserer Bau-Büreaukratie oder die Clique den Sieg über die Kunst davontragen sollte.

Für unsere Ausstellungslokale hat die todte Saison ihren Höhenpunkt erreicht. Nur im österreichischen Museum regt sich hin und wieder einiges Leben, das wohl bald rascher pulsiren wird, wenn die Pariser Ausstellungsräume geschlossen und die für unser Museum dort angekauften gewählten Schätze hier ausgebreitet sein werden. Unter den plastischen Werken, die im österreichischen Museum letzthin zur Ausstellung kamen, ist eine durch charaktervolle und feine Auffassung ausgezeichnete Porträtbüste Rich. Wagner's von Zumbusch in München zu erwähnen. Die Architektur vertrat u. A. das Modell eines palastartigen Hauses, welches der treffliche C. Tietz, einer unserer tüchtigsten und auch beschäftigtsten jüngeren Architekten, für Herrn v. Klein an der verlängerten Wollzeile eben erbaut. Die ganz in farbigem und weißem Marmor auszuführende Façade zeichnet sich besonders durch edle Verhältnisse und eine maaßvolle, verständige Behandlung des Details aus. Es könnte unserer Privatarchitektur nicht schaden, wenn sie in dieser Weise mehr und mehr von dem überkräftigen und gar zu reich dekorirten Wesen, das an so vielen der neuen Ringstraßenhäuser sich breit macht, wieder zu einer strengeren Schönheit zurückkehren würde. Daß sie deßhalb so nüchtern und, ich möchte sagen, hausbacken antiquarisch zu werden brauche, wie es die ebenfalls im österreichischen Museum ausgestellten Entwürfe des Architekten Barvitius leider sind, wollen wir natürlich nicht gesagt haben. Die zahlreichen Objekte kunstindustrieller Art können hier nicht anders als höchst summarisch besprochen werden: Hansen hatte eine prachtvoll gearbeitete Thür seines Wilhelmpalastes ausgestellt, V. Teirich den schönen Entwurf zu einem Altarleuchter für die Kirche zu Allgund in Tirol, Petschnigg und Odorico ein Stück Mosaikfußboden, von Ersterem entworfen, von Letzterem ausgeführt, Klein einen seiner stilvollen Kartons für Glasgemälde in der Kirche zu Düren am Rhein; endlich sei das Ehrenbürgerdiplom der Stadt Wien für Tegetthoff erwähnt; die Aquarellmalerei an demselben rührt von F. Laufberger, die Schrift von Altenburger, der Prachteinband vom Hofbuchbinder Groner her. Das Wichtigste aus dem Bereiche des österreichischen Museums ist aber die nun ihrer definitiven Gründung entgegengehende Kunstgewerbeschule, deren Statuten-Entwurf unlängst die Billigung des Unterrichtsrathes erfahren hat. Sie soll danach aus vier selbständigen Fachschulen bestehen: für figürliches und ornamentales Zeichnen, für Plastik in ihrer Anwendung auf Gewerbe, für Manufakturzeichnen und für Architektur in Bezug auf innere Haus- und Kirchen-Einrichtung. Besonderes Gewicht wird in diesen Schulen auch auf die zu kunstgewerblichen Zwecken nöthige Fertigkeit im Malen gelegt; außerdem sollen auch die Grundzüge der Anatomie, der Geschichte und der gewerblichen Nationalökonomie gelehrt werden. Neben den vier Fachschulen wird noch eine Vorbereitungsklasse für Zeichnen bestehen. Die Zahl der Schüler in den Fachschulen ist auf 40 beschränkt. Ein Aufsichtsrath bildet das verbindende Glied zwischen der Schule und dem Museum; die Professoren bilden ein Kollegium, an dessen Spitze ein aus der Mitte der Professoren auf 3 Jahre zu ernennender Direktor steht. Bevor das neue Institut in's Leben treten kann, wird freilich erst noch über eine wichtige Frage entschieden werden müssen, nämlich darüber, wo die Schule untergebracht werden soll. Die Frage hängt mit der über den Neubau des österreichischen Museums überhaupt zusammen und was diesen betrifft, so scheint nur so viel entschieden zu sein, daß das österreichische Museum nicht mit den neuen kaiserlichen Museen in Verbindung gebracht, sondern mit der Kunstgewerbeschule zusammen in einem besonderen Bau untergebracht werden soll.

Die Akademie der Künste hat mit ihrer kürzlich stattgefundenen feierlichen Preisvertheilung den diesjährigen Kurs geschlossen. Dabei machte der Präsident, Hofrath Heider, den Versammelten die erfreuliche Mittheilung, daß die Zahl der ohnehin reich dotirten Preise, welche die Akademie zu vergeben hat, durch kaiserliche Munificenz für die Folge noch vermehrt sei. Mehrere Professoren der Akademie haben sich größerer Bestellungen von Seiten des Bischofs Stroßmayer in Diakovar (Slavonien) zu erfreuen. Direktor Ruben hat für denselben den Karton zu einem Oelgemälde der Auferweckung von Jairi Töchterlein vollendet. Professor Blaas führt für ihn ein Bild von Zriny's Heldentod aus. Den Entwurf zu den Fresken in der neuen Kathedrale zu Diakovar, welche Prof. Rösner baut, hat Overbeck in Rom übernommen. Ich hoffe Ihnen darüber später Weiteres mittheilen zu können. — Eine Aufgabe von großer Tragweite steht der Akademie in der schon seit längerer Zeit in Angriff genommenen Reorganisation ihrer Architekturschule bevor. Nachdem die Bauschule des Polytechnikums letzthin durch mehrere frische Lehrkräfte neues Leben gewonnen hat, ist es doppelt nöthig, daß die Akademie auch ihre Lücken durch bedeutende Meister des Faches ergänze.

M. von Schwind hat kürzlich seine Malereien in der Loggia des neuen Operntheaters vollendet; es bleiben jetzt nur noch einige Theile der Dekoration übrig, deren

Ausführung der Maler Sturm besorgt. Dann wird das ganze Werk sich den gespannten Blicken des Publikums enthüllen. Die ebenfalls von Schwind übernommenen Bilder für das Foyer werden im Atelier des Künstlers in München auf Leinwand gemalt und später in die inzwischen zu vollendenden dekorativen Rahmen eingelassen.

Schließlich noch von einem schönen Auftrage, welcher einem der tüchtigsten Schüler Rahl's, Prof. Eisenmenger, zu Theil geworden ist. Die Wiener evangelischen Gemeinden beauftragten denselben nämlich, die von Hansen erbaute Kapelle auf dem protestantischen Friedhofe vor der Matzleinsdorfer Linie mit Fresken zu schmücken. Damit wird denn eines der schönsten Werke unserer modernen Architektur endlich seine innere Vollendung erhalten. Von der Ausführung des Planes berichten wir später.

Bremen, Anfang August.

—n. Bis jetzt hatte Ihre Zeitschrift keine Korrespondenz aus Bremen aufzuweisen. Meine heutige Kundgebung kommt deshalb vielleicht nicht unerwünscht, wenn Sie auch wenig mehr aus ihr erfahren, als daß es auch dort oben noch Leute giebt. Gehören nun vollends die Thatsachen, über welche ich berichte, nicht der allerjüngsten Vergangenheit an, so wollen Sie wenigstens nicht vergessen, daß die Gegenwart keine neueren aufzuweisen hat, und wir es nun einmal gewohnt geworden sind, über etwas Neues uns auf lange Zeit hinaus zu freuen. Denn da begreiflicherweise nicht alle Jahr gestrandete Denkmäler patriotischen Bürgern zum Ankaufe für die Stadt angestellt werden, die Gelegenheit, den eigenen Mitbürgern Monumente zu setzen, auch nur ausnahmsweise eintritt, so ist ein Zuwachs nach dieser Seite hin ein Fest, das man lange in der Erinnerung festhält. Die tausendjährige Gedächtnißfeier des Todestages Ansgarius' bereicherte die Stadt mit einem neuen Kunstwerke Steinhäuser's, welches seit etwa zwei Jahren am Ansgariikirchhofe aufgestellt ist. Der Künstler hat den Erzbischof dargestellt als Bekehrer zum Christenthume; in der Linken hält er den Krummstab, die Rechte faßt das Joch, welches auf den Schultern einer knienden unbekleideten Männergestalt ruht. Sie hebt es leise, und der Heilige wendet sein unbedecktes Antlitz dem unter der Last sich Beugenden zu. Die Gestalt des Erzbischofs ist in ihren Konturen unter schwerer Draperie fast gänzlich verhüllt, die Gesichtszüge sind nicht zu genügender Individualität ausgeprägt; die ganze Figur hat deshalb etwas Kaltes, Akademisches. Der kniende Heide dagegen ist von großer Schönheit und das erfaßte Motiv eben so einfach, wie wirksam. Das Joch, die gebeugte Haltung, das geschorene Hauptthaar des Jünglings lassen in ihm einen Sklaven erkennen; leibeigene Knaben kaufte ja Ansgar, um sie zu Missionaren zu erziehen, „gentes Deo sanctificans“, wie der alte Hymnus sagt. Kein anderer Zug aus dem Leben des Heiligen bot sich, wie dieser, um ihn in seinem vollen Berufe uns zu zeigen, ohne doch zu einem kalten Situationsstücke, einer conventionellen Bekehrungsscene zu führen. Wenn von dem Ganzen hier das Auge einen wolthuenden Eindruck empfängt, so ist dagegen dem Spaziergänger zu empfehlen, an dem gleichfalls neu errichteten Körnerdenkmal womöglich abgewandten Blickes vorüberzugehen, wenn ihn sein Weg an diesem abgeschmackten Machwerke vorbeiführen sollte. Doch um aufrichtig zu sein, war in diesem Augenblicke meine Besorgniß vor schädlichen Einflüssen bei der ästhetischen Erziehung der Spaziergänger in Bremen weniger groß, als die Lust, einen rhetorischen Treffer auszuspielen, welche mich anwandelte, ehe ich jene Phrase fand und niederschrieb. Denn thatsächlich sieht man aufmerksame Betrachter der Denkmäler nur auf den lithographischen Abbildungen der letzteren, den Fall etwa abgerechnet, daß ein vereinzelter Sonderling in einem Halbkreise von Kunstfreunden steht, der freilich ihn selbst mehr, als den Gegenstand seines Schauens zu ergründen sucht.

So sollte man denn vermuthen, daß die Kunst vom geräuschvollen Markte des öffentlichen Verkehrs in das Asyl sich zurückgezogen habe, das ein solides und behäbig ausgestattetes Privatleben ihr geöffnet, — wenn nicht ein Blick auf die kahlen langweiligen Häuserfaçaden auf der Schwelle ein Mißtrauen erweckte an dem Erfolge einer etwaigen Untersuchungsreise. Stileinheit und bewußte Charakteristik, — so etwas wird auch der Anspruchsvollste nicht an Privathäusern verlangen und suchen! Aber hier die nackte Nothdurft: Wände, Fenster, Thüren, nicht einmal ein Sortiment einsamer Karyatiden, oder sonst etwas vom Steinmetzen Gekauftes, was in anderen Städten die architektonische Blöße doch noch dem ersten Besten verhüllt. Die hier verkörperte Idee des Wohnhauses als einer Anstalt zum Schutze gegen Wind und Wetter erweitert sich höchstens, wenn man auf's Land hinaustritt. Dort giebt es Villen und Landhäuser, prächtig und einfach, in großer Menge. Doch der erste Blick und ein flüchtiger Vergleich mit den Umgebungen anderer großer Städte sagt uns, daß an der Entstehung solcher Lustaufenthalte das glückliche Resultat von „Soll und Haben“, nicht aber der Drang künstlerischen Schaffens schuld war. Ehemals befanden sich auch viele ältere Bilder im Privatbesitz, und es gab eine Zeit, wo reiche Häuser es für Ehrensache hielten, nach Art holländischer Familien, ein besonders werthvolles Stück zu besitzen. Doch Ihr Referent kennt diese Zeit nicht mehr aus eigener Erinnerung, will sich auch durch den Ton seiner Erzählung keineswegs die Glaubwürdigkeit eines alten Chronisten andichten. Aber er weiß aus bester Quelle, das viel Werthvolles verkauft und namentlich in den belgischen Kunsthandel gelangt ist, als es Mode ward, über

neue Meubles auch neue Bilder zu hängen, und er selbst sah anderwärts oftmals gute Bilder, deren Provenienz bis nach Bremen zu verfolgen war. Dennoch scheint die noch schaffende Kunst der Gegenwart nicht auf die Dauer, wie man hätte meinen sollen, bei jenem Platzwechsel gewonnen zu haben. Was im Privatbesitze an neueren Bildern sich findet, geht eben mit wenigen Ausnahmen nicht über die Ansprüche hinaus, die man in Bezug auf künstlerischen Schmuck an eine übrigens komfortable Ausstattung eleganter Räume machen kann. Die Schätze des Kunstvereins schließlich (außer neueren Bildern namentlich Steinhäuser'sche Skulpturen) sind natürlich werthvoll, aber doch nicht allzubedeutend, wenn man bedenkt, daß sie so ziemlich den ganzen künstlerischen Erwerb einer immerhin reichen Stadt darstellen, deren Mäcene ihre Mittel noch nicht durch Anlage von Privatgalerien erschöpft haben.

Der ganze Stolz aber der Bremer ist die neue Börse, welche seit reichlich zwei Jahren dem Verkehr geöffnet ist. Einige Worte über dieselbe mögen meine heutige Mittheilung beschließen. Der Bau ist von einem einheimischen Architekten, Heinrich Müller, ausgeführt, dessen Talent sich an anderen öffentlichen und Privatbauten bewährt hatte. Die Uebertragung der Arbeit erfolgte unmittelbar, nicht in Folge eines Konkurrenzausschreibens. Die Wahl des gothischen Stils war durch die ältere Umgebung des künftigen Gebäudes geboten, und die Anordnung des letzteren in zwei getrennte Räume, ist jedenfalls ein glücklicher Gedanke. Der ganze Komplex älterer und neuerer Gebäude wäre erdrückt worden, wenn die gewaltigen Räume, welche durch die Börse beschafft werden sollten, in einen einzigen hohen Aufbau gelegt wären. Freilich ließ sich, bei dieser Anlage in die Tiefe, eine allzugroße Absonderung der einzelnen Theile nicht vermeiden, und wenn schon von einem wirklichen Gesammteindrucke nicht die Rede sein kann, so ist es namentlich zu bedauern, daß die Hauptfaçade am Markte trotz großem Portal, mit Freitreppe und Statuen geschmückt, nur von geringer Wirkung ist. Im Einzelnen wäre noch Manches zu bemerken. Um nicht allzuweit zu gehen, sei nur angeführt, daß die plastische Ausstattung nicht durchweg zum Vortheile des Ganzen hervortritt. Das gilt vorzüglich von den sechs Statuen des Hauptportals, welche die Hülfsgewerbe des Handels darstellen. Ihnen gegenüber verdienen sogar die Bildsäulen auf den Konsolen des benachbarten Rathhauses Muster von Formgebung und Stilübereinstimmung genannt zu werden. Doch da wir es nicht mit selbständigen Bildwerken statt mit ornamentalen Theilen zu thun haben, so gilt es auch hier, Anerkennung, wenn auch nicht Sympathie, kund zu geben. Ueberhaupt ist an Sandstein für die Gesimse, die dekorativen Theile u. s. w. so wenig gespart, daß die Façaden einen höchst befriedigenden Eindruck machen; nur wo diese Theile nicht unmittelbar hervortreten, ist ein wohlfeileres Material angewandt. Wer nicht die schlichte, einfarbige Außenwand ein für alle mal von dem nordischen Rohbau verdrängt wissen will, muß, wenn er das Ganze betrachtet, eingestehen, daß der erlaubte ästhetische Schein hier sein Aeußerstes geleistet hat, wo die volle Wahrheit aus den Stein- und Marmorbrüchen bevorzugterer Gegenden zu gewinnen unmöglich ist. Der große Börsensaal schließlich mit seinen äußerst harmonischen Verhältnissen und einer nicht minder geschmackvollen Ausstattung kann den Fremden nicht dringend genug zum Besuche empfohlen werden. — Am Schlusse meiner heutigen Mittheilung spreche ich den Wunsch aus, daß Sie an diesem Ueberblicke über die letzten Dinge sich genügen lassen mögen und mit mir geduldig der Zukunft entgegensehen, die uns eine der Beachtung werthe Thatsache bringen mag.

Nekrolog.

In **Sir Robert Smirke,** dessen vor Kurzem erfolgten Tod wir in Nr. 15 der Kunst-Chronik anzeigten, hat England einen der Veteranen seiner modernen Architektur verloren. Smirke war im Jahre 1780 als Sohn des bekannten Historienmalers und Illustrators Rob. Smirke geboren, reicht also bis in jene Generation englischer Architekten zurück, welche auf Grund des durch Stuart und Revett neu erschlossenen hellenischen Bausystemes zunächst in der möglichst genauen, ja pedantischen Nachahmung der klassischen Denkmäler das Heil der neueren Architektur suchten. Sir Robert trat im Jahre 1796 in die Londoner Akademie als Architekturschüler ein und erhielt 1799 die goldene Medaille für den Entwurf einer National-Galerie. Bevor er die praktische Laufbahn einschlug, machte er eine Reise durch Italien, Sicilien, Griechenland und Deutschland und veröffentlichte bei der Rückkehr von derselben einen Folioband, betitelt, „Specimens of continental architecture“. Sein erstes öffentliches Bauwerk war der im Jahre 1808 begonnene Neubau des Convent-Garden-Theaters in London, eines der ersten, aber immer noch bedeutendsten Beispiele dieses, den dorischen Bauten Attika's nachgebildeten Stiles, dessen etwas frostiger und gedrechselter Charakter wohl mehr noch der Zeit als dem Künstler anzurechnen ist. Die Säulenhalle an der Façade ist mit Skulpturen geschmückt, unter denen die Terracotta-Reliefs von Flaxman besondere Erwähnung verdienen. Im J. 1811 folgte der Bau der Münze am Tower-Hügel in London und 1825 das Postgebäude von St. Martins-le-Grand daselbst, dessen Fronte neben dem ebenfalls von Smirke erbauten British-Museum wohl das beste Werk modern-ionischen Baustils ist, welches die Hauptstadt Englands aufzuweisen hat. Auch in den englischen Provinzstädten entfaltete Smirke eine bedeutende Thätigkeit. So erbaute er die Justizpaläste von Gloucester, Herford und Perth. Hier und bei seiner Restauration des Münsters von York, nach dem Brande von 1829, bewies er seine Fähigkeit, auch in anderen Stilen zu bauen, obwohl das Klassische seine eigentliche Domäne blieb. Schon 1808, beim Beginn seines ersten größeren Baues, wurde Smirke zum Associate und drei Jahre später zum wirklichen Mitgliede der

Londoner Akademie gewählt. Im J. 1820 erhielt er die Stelle eines Schatzmeisters dieser Anstalt, welches Amt er über 30 Jahre verwaltete, bis ihn das heranrückende Greisenalter zum Verzicht auf seine akademische Stellung zwang. Im J. 1859 wurde sein Bruder Sidney, ebenfalls Architekt, an seiner Statt in die Akademie gewählt. Früher schon war Sir Robert in den Ritterstand erhoben, als gerechte Anerkennung für die zahlreichen Verdienste, die er theils als praktischer Architekt, theils in ausgedehnter amtlicher Thätigkeit sich erworben hatte. Wenn es ihm in ersterer Hinsicht auch an höherem Schwung und eigentlicher Schöpferkraft des Geistes gefehlt haben mag, so bewahrte er sich dafür stets den Ruhm eines gewissenhaften und soliden Konstrukteurs, von dessen streng nach klassischer Regel erbauten Werken die Fachgenossen sagen, daß sie nie einen technischen Fehler und Schaden gezeigt.

Personal-Nachrichten.

Dr. jur. **Max Neumann,** Docent an der Breslauer Universität, einer unserer geehrten Mitarbeiter, Verfasser der in diesem Hefte der Zeitschrift erscheinenden Schilderung Danzigs, ist am 7. Juli in Folge eines langjährigen Brustleidens gestorben.

Professor Emil Cauer, Bildhauer, ist in Kreuznach, wo er seit einer langen Reihe von Jahren lebte und wirkte, am 4. August plötzlich in Folge eines Hirnschlags verschieden.

Der Kupferstecher Bal, Professor der Akademie zu Antwerpen, ist am 2. August. gestorben.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Der Schlachtenmaler W. Emelé in Wien** hat im Auftrage des Erzherzogs Albrecht ein großes Bild der Schlacht von Würzburg (3. September 1796) soeben vollendet, welches den trefflichsten Leistungen der modernen Schlachtenmalerei beigezählt zu werden verdient. Es ist der Moment gewählt, in welchem die österreichischen Kürassiere, zunächst unter der Führung des Generals Fürsten Liechtenstein, dann durch das persönliche Eingreifen des Oberfeldherren, Erzherzog Karl, die Reiterschaaren Jourdan's in wiederholtem Ansturm in die Flucht schlagen. Ein Angriff, an welchem auch ein Theil der leichten österreichischen Kavallerie betheiligt war, hat soeben stattgefunden. Wir befinden uns hinter der Linie der Sieger mitten in dem bunten Gewirre eines eben vom Sturme zurückkommandirten und sich wieder sammelnden Regiments. Rechts ziehen sich die bereits neu geordneten Linien hin, welche die Ralliirung der Auseinandergesprengten decken. Von links stürmen neue Massen heran. Aber der Hauptschlag des Kürassierregiments, hinter dessen Fronte der Erzherzog Karl selbst den Angriff leitet, geht in der Mitte des Bildes vor sich, so daß wir auf diese Weise einen vollen Einblick in die taktischen Vorgänge der Reiterschlacht erhalten. Schon dadurch, daß Emelé auf diese Weise den Hauptangriff in voller Breite vor den Augen des Beschauers, und nicht, wie es gewöhnlich geschieht, aus dem Rahmen heraus erfolgen läßt, unterscheidet er sich günstig von manchen seiner heutigen Kollegen. Aber ein weiteres Hauptverdienst und vielleicht der größte Vorzug seines neuesten Werkes ist die ungemeine Wahrheit in der Charakteristik und die sorgsame Zeichnung aller militärischen Details. Der Reichthum an lebendigen Einzelngestalten und packenden Episoden, wie sie das Gewühl der Schlacht mit sich bringt, macht das Bild zum Gegenstande immer neuen lebendigen Interesses, besonders auch für den militärischen Beschauer, vor dem Emelé die ganze Fülle seines ungewöhnlichen historischen und technischen Wissens hier ausgebreitet hat. Auch in koloristischer Hinsicht bekundet der Meister gegen seine früheren Werke einen sichtlichen Fortschritt; die Farbe ist kräftig und wahr, der Gesammtton konsequent und harmonisch durchgeführt. Es wäre sehr zu wünschen, daß das tüchtige Bild nicht nur in Wien, sondern auch in anderen deutschen Städten, wo der Künstler noch weniger bekannt ist, zur öffentlichen Ausstellung käme.

* **Theophil Hansen** hat im Auftrage des Herrn Bösendorfer in Wien die Zeichnung zu einem für die Kaiserin Elisabeth von Oesterreich bestimmten Flügel geliefert, welcher vor Kurzem vollendet und nach Paris zur Ausstellung gesendet wurde. Das Instrument ist im griechischen Stil prachtvoll in Holz und Bronze mit reicher eingelegter Arbeit ausgeführt.

* **Dem österreichischen Museum** wurde vom Kaiser die Summe von 20,000 Gulden in Silber zu Ankäufen auf der Pariser Ausstellung bewilligt. Die Direktion wird hierbei auf nachstehende Gegenstände ihr besonderes Augenmerk richten: Figürliche und architektonische Bleigegenstände von Moudnit und Béchet in Paris, Goldschmiedearbeiten von Franchi und Sohn in London, galvanoplastische Thürbeschläge, Rahmenverzierungen, Arabesken u. dgl. aus dem Atelier von Christofle in Paris, messing- und eisengetriebene Arbeiten, Glaswandarme, Kandelaber und Kronleuchter von Hardt und Sohn in London und Skidmore in Coventry, Metallgegenstände von Lerolle, Ledertapeten, englische und französische Tischlerarbeiten, indische Stoffmuster und Gefäße, Terracottabüsten von Carrier u. s. w. — Außer dem Erzherzog Rainer haben auch mehrere Privatleute, in letzter Zeit die Herren Robeck, Hanusch und Voigtländer in Wien zu der Ankaufssumme beigesteuert.

Die diesjährige Kunstausstellung in Oldenburg, welche zur feierlichen Eröffnung des dem Andenken des Großherzogs Paul Friedrich August errichteten Augusteums veranstaltet und am 1. Juli geschlossen wurde, umfaßte im Ganzen 74 verkäufliche Kunstwerke. Von diesen wurden zehn verkauft, darunter Landschaften von P. v. Franken, Langko, A. Weber, Genrebilder von Grootfeld, Hugo Kaufmann, Ferd. Meyer, zusammen für den Betrag von 2248 Thalern. Für ein vorzügliches Gemälde von Oskar Achenbach, Gewittersturm bei Neapel, wurde ein Gebot von 1200 Thalern gemacht, aber nicht angenommen. Ueber den Ankauf eines trefflichen Altargemäldes von A. tom Dieck in Dresden, Christus am Kreuz darstellend, schweben noch Unterhandlungen.

Kunstliteratur.

* **G. F. Waagen** hat soeben den zweiten Band seines verdienstlichen Werkes über die Kunstdenkmäler Wiens herausgegeben. Derselbe behandelt die Schätze der k. k. Hofbibliothek, der Sammlung des Erzherzogs Albrecht, des österreichischen Museums, der Ambraser Sammlung, des Antikenkabinets, der Schatzkammer u. a. m Namentlich sind darin auch die Resultate von Waagen's langjährigen Forschungen über die Wiener Miniaturen niedergelegt.

* **Von W. Lübke's „Abriß der Geschichte der Baustile"** erscheint soeben (Leipzig, bei E. A. Seemann) eine dritte, wesentlich bereicherte Auflage. Dieser „Abriß" ist nicht nur ein Auszug aus des Verfassers bekannter „Geschichte der Architektur", sondern verhält sich vielmehr ergänzend zu derselben, indem er nicht die geschichtliche Entwickelung, sondern die Formenlehre der Baukunst in den Vordergrund der Betrachtung stellt. Dieser schon bei der ersten Auflage festgehaltene Grundgedanke ist bei dieser neuen mit noch größerer Konsequenz durchgeführt, indem das Hauptgewicht auf die Darstellung des dekorativen und konstruktiven Details gelegt wird. Zur Veranschaulichung desselben dienen zahlreiche, in der neuen Auflage wieder bedeutend vermehrte Holzschnitte. Der Preis des in drei Abtheilungen erscheinenden Werkes ist auf 2 Thaler festgesetzt. Die erste, mit 182 Abbildungen versehene Abtheilung, welche die Baustile des Alterthums umfaßt, liegt uns vor

* **Von Dr. v. Lützow's „Münchner Antiken",** welche aus dem Besitze von E. A. Fleischmann's Buchhandlung (früher A. Rohsold) in den Verlag von C. Merhoff in München übergegangen sind, erscheinen Anfang September d. J. zwei neue Lieferungen (4. und 5.), in welchen wieder eine Anzahl der schönsten Werke der berühmten Münchener Antikensammlungen zum Theil zum ersten Mal publicirt werden. An diese Doppellieferung werden sich mit Anfang und zu Ostern kommenden Jahres zwei weitere Lieferungen anschließen, womit das Werk im Umfange von 42—45 Tafeln nebst erklärendem Text seinen Abschluß finden wird. Indem wir in Betreff des Weiteren auf den der neuen Dop-

pellieferung beigegebenen Prospekt verweisen, bemerken wir nur noch, daß der Preis des Werkes von 1 Thlr. 15 Sgr. auf 1 Thlr. 6 Sgr. (2 Fl. südd. Währung) pro Lieferung herabgesetzt worden ist, ein Preis, der im Hinblick auf den Reichthum des Inhalts und die Schönheit und Solidität der Ausstattung sehr mäßig zu nennen ist.

Kunstgeschichtliche Publikationen in Schweden. Das rege Interesse welches die gebildeten Kreise des schwedischen Volkes von je her an der Geschichte der bildenden Künste genommen, hat neuerdings auch die literarische Thätigkeit im Lande selbst herausgefordert, während man früher fast ganz auf die Erzeugnisse des Auslandes angewiesen war. Außer einer „Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts" von Karl Gust. Estlander, Docent der Universität Helsingfors, von welcher die erste Hälfte so eben erschienen ist, steht eine Uebersetzung von „Lübke's Geschichte der Architektur" in Aussicht und ferner ein Handbuch der Kunstgeschichte von einem Mitgliede der Akademie zu Stockholm.

Kunsthandel.

* **Der bekannte Photograph Braun in Dornach,** dessen treffliche Kohlebilder nach den Handzeichnungen des Louvre im 8. Heft der Zeitschrift besprochen wurden, hat nun in gleicher Weise auch die schönsten Blätter der Albertina in Wien in den Farben der Originale vervielfältigt. Während der letzten Wochen wurden von ihm und seinen Gehülfen nicht weniger als 1100 solcher Kopien ausgeführt, welche demnächst in den Handel kommen werden. Darunter befinden sich etwa 100 Blätter von Dürer — bekanntlich der Hauptschatz dieser großartigen Sammlung —, dann ungefähr 70 von Rafael, zahlreiche von Rubens, Rembrandt, Michelangelo, Giulio Romano, Baccio Bandinelli u. s. w. u. s. w. — Demnächst wird Herr Braun die Handzeichnungen der Florentiner Sammlung nach seinem Verfahren kopiren. Auch die Reproduktion aus dem Louvre haben in der letzteren Zeit eine bedeutende Vermehrung, namentlich durch zahlreiche Blätter aus der französischen Schule, erfahren.

* **Für Landschaftszeichner** giebt Herr F. C. Klimsch im Verlage von Klimsch und Böhler in Frankfurt a. M. (Neu-York bei Theod. Schrickel) unter dem Titel „Baumschlag" eine Serie von Vorlagen heraus, welche ihrer naturtreuen und korrekten Ausführung wegen bestens empfohlen werden können. Daß die Blätter nicht in der beliebten Kreidemanier, sondern mit der Feder auf Stein gezeichnet sind, wird vielleicht ihrer Beliebtheit bei Dilettanten und für Schulzwecke hemmend in den Weg treten, erhöht aber entschieden ihren künstlerischen Werth und macht sie namentlich geeignet für Holzstockzeichnungen, Radirungen u. dgl. als Vorbilder zu dienen. Die vier uns vorliegenden Hefte enthalten die Hauptarten der deutschen Waldbäume, sowohl im Ganzen als in ihren Blattformen dargestellt. Druck und Ausstattung verdienen alle Anerkennung.

* **Die Mayer'sche Kunstanstalt in München,** hat von einem der bedeutendsten Meisterwerke altdeutscher Holzskulptur, der Kreuzabnahme im Kloster Seligenthal bei Landshut, einem Hochrelief von 4 Fuß 8 Zoll Höhe und 3 Fuß 3 Zoll Breite, neuerdings Original-Gipsabgüsse genommen und verkauft dieselben, das Exemplar ohne Verpackung zu 55 Fl. südd. Währ. Wir machen die Vorstände der Museen und sonstigen Freunde der Kunst auf diesen hiermit allgemeiner zugänglich gewordenen Schatz aufmerksam. Von dem Gipsabguß wurden auch Photographien in verschiedenen Formaten zur Einsichtnahme für auswärtige Kunstliebhaber angefertigt.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Für die Pfarrkirche in Mödling bei Wien** wurde von Fr. Schmidt und Joh. Klein ein Karton für eines der Chorfenster komponirt, dessen Ausführung in Glasmalerei, im Zusammenhange mit der wünschenswerthen Restauration dieses ehrwürdigen mittelalterlichen Bauwerkes, einem eben in der Gründung begriffenen Kirchenbau-Verein als Aufgabe zufallen wird. Wir wünschen dem Unternehmen den besten Erfolg. Im 10. Bande der Mittheilungen des Wiener Alterthums-Vereins erschien vor Kurzem eine von Jul. Koch und Joh. Klein herrührende Abtheilung über die kirchlichen Baudenkmale Mödling's, auf die wir bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen wollen.

In Maastricht sind kürzlich alte Wandmalereien zum Vorschein gekommen, das erste bis jetzt aufgefundene Zeugniß für die Bedeutung, welche diese Stadt im Mittelalter als Sitz einer Malerschule gehabt zu haben scheint, insofern schon eine Stelle in Wolfram's von Eschenbach Parcival Maastricht neben Köln bezüglich seiner Schildereien hervorhebt. Die Darstellungen, von Victor von Stuers aufgenommen, beziehen sich nach der Erklärung eines holländischen Archäologen, Leemans, auf die Legende von den 1000 Märtyrern, auf das Leben und die Lehren des Thomas von Aquino und auf andere Heiligenlegenden. Das Gebäude, in welchem sich diese Reste mittelalterlicher Kunstübung finden, war ehedem ein Dominikanerkloster. Die Entdeckung hat nun so größern Werth, als den Darstellungen auch das Datum ihrer Entstehung nicht fehlen soll, als welches das Jahr 1337 genannt wird. Auch hat dieselbe Anlaß zu weiteren Nachforschungen gegeben, die nicht ohne Aussicht auf wichtige Ergebnisse für die Kunstgeschichte sind.

* **Der Bildhauer Christoph Roth in München,** eines der hoffnungreichsten Talente der jüngeren Generation, hat im dortigen Kunstverein außer einer schon früher vollendeten trefflichen Büste einer jugendlichen Frau, die Statue eines Athleten ausgestellt, welche in den künstlerischen Kreisen Münchens mit Recht ein ungewöhnliches Aufsehen macht. Die Statue ist nach Art der anatomischen Aktfiguren mit bloßgelegten Muskeln und Sehnen dargestellt, unterscheidet sich aber von den früheren Werken dieser Art aus neuerer Zeit, — auch von der trefflichen Fischer'schen Figur — durch die ungemeine Lebendigkeit der Auffassung und durch den geradezu an die berühmte kauernde Anatomie Michelangelo's erinnernden markigen Vortrag. Es ist die Gestalt eines Athleten, der eine schwere Kugel an einem Ringe mit dem rechten Arme emporhebt und dabei mit dem rechten aufgestemmten Fuß etwas vorschreitet. Der linke Fuß und Arm sind rückwärts ausgestreckt; Oberkörper und Haupt biegen sich, das Gewicht balancirend, hintenüber. Auf diese Weise ist eine Stellung gewonnen, welche zur Entfaltung der Muskeln und Sehnen in allen möglichen Wendungen und Spannungen Gelegenheit giebt. Der Künstler hat bei der Bewältigung dieser schwierigen Aufgabe ein bis in's kleinste Detail gehendes Verständniß der Formen gezeigt und Ansätze, Schwellung und Verlauf der Muskeln und Sehnen mit strengster Wahrheit charakterisirt. Außer dem ehrenden Zeugnisse Wilhelm v. Kaulbach's, welches diese Verdienste rühmend anerkennt, wurde Roth von Seiten der Münchener Akademie durch die silberne Ehrenmedaille ausgezeichnet und sein Werk den Studienanstalten und Akademien zur Anschaffung empfohlen. Indem wir uns dieser Empfehlung, auf Grund eigner Besichtigung des Werkes, nur mit vollster Ueberzeugung anschließen können, bemerken wir, daß der vollständige Originalabguß der etwa $4^1/_2$ Fuß hohen Statue in Gips auf 300 Gulden südd. Währung zu stehen kommt. Die Abgüsse sind von dem Urheber des Werkes (Landwehrstraße Nr. 3 in München) zu beziehen.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Appelius, K. Theod., Die Aufgaben der kirchlichen Baukunst in Deutschland. Ansichten über germanisch-christlichen Kirchenbau und Kirchenpflege im Großen und Kleinen. Leipzig, E. Kummer. 1867. 8⁰.

Ashpitel, A., Treatise on Architecture. Edinburgh, A. and Ch. Black. 1867. 4⁰

Blanc, Charles, Grammaire des Arts du dessin. Architeckture, Sculpture, Peinture etc. etc. Paris, J. Renouard. 1867 8⁰.

Bock, Dr. Franz, Das monumentale Rheinland. 2. Liefg. Die ehemalige Stiftskirche u. l. Fr. zu Oberwesel. 4 Taf. nebst Text. Köln und Neuss, Schwann. 1867. Fol.

Campori, G., Lettere artistiche inedite. Modena, Soliani. 1866.

Carstens' Leben und Werke. Von K. L. Fernow. Herausgegeben und ergänzt von Herman Riegel. Mit 2 Bildnissen und der Handschrift von Carstens. Hannover, C. Rümpler. 1867. 8⁰.

Goncourt, Edm. et Jul., La Tour. Étude contenant quatre dessins gravés à l'eau-forte. Paris., E. Dentu. 1867. 4⁰

Couture, Thom., Méthode et entretiens d'atelier. Paris; rue Vintimille Nr. 22. Avec la signature de l'auteur. 1867. 8⁰.

Dolby, Anastasia, Church embroidery, ancient and modern, practically illustrated. London, Chapman & Hall.

Eick, C. A., Die römische Wasserleitung aus der Eifel nach Köln. Ein Beitrag zur Alterthumskunde im Rheinlande. Mit einer Karte. Bonn 1867. 8⁰.

Estlander, C. G., De bildande konsternas historia från slutet af adentonde århundradet till våra dagar 1. Heft. 8. Stockholm, L. J. Hierta (Leipzig, A. Dürr).

Frommel, Emil, Von der Kunst im täglichen Leben. Ein Streifzug. Barmen, W. Langewiesche. 1867. 8⁰.

Gerndt, A. F., Die Sophienkirche zu Constantinopel. Vortrag, in der literarischen Gesellschaft zu Potsdam gehalten. Potsdam, Ed. Döring. 1867. 12⁰.

Gräf, Aug., Der Drechsler der Neuzeit. Musterblätter der modernsten Drechslerarbeiten. Erste Sammlung: 33 Tafeln. Weimar, B. F. Voigt. 1867. 4⁰.

Gwilt, Jos., An encyclopaedia of Architecture. New edition revised, with alterations and considerable additions by Wyatt Papworth. London, Longmans Green & Co.

Hirsch, A. v., Paris und seine vorzüglichsten Umgebungen, nebst Plänen und Illustrationen in zwei Bänden 1. Band: Die hervorragendsten Staats-Sammlungen. Nebst einem Anhange: Kurze Notizen über die Weltausstellung. München, E. A. Fleischmann. 1867 8⁰.

His-Heusler, Ed., Das Todesjahr Martin Schongauer's, aus den Urkunden nachgewiesen. Nebst zwei Holzschnitten. (Aus dem Archiv für die zeichnende Künste. XIII. Jahrg.) Leipzig, 1867. 8⁰.

Hooper, Luther. Studies in Westminster Abbey, sketched and drawn on stone. London, W. O. Waud.

Lemke, C. Dr., Populäre Aesthetik. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, E. A. Seemann. 1867. 8⁰.

Merson, O. Ingres, sa vie et ses oeuvres. Paris, J. Hetzel.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 8.
Generalversammlung des Berliner Vereins für religiöse Kunst. — Hans Brüggemann, Bildschnitzer in Holstein. Mit einer photogr. Abbildung.

Philologus, Bd. XXV., Heft 4.
R. Bergau, Die Befestigung Roms durch Tarquinius Priscus und Servius Tullius (Göttingen 1867).

Gazette des Beaux-arts August.
Jehan Fouquet et quelques-uns de ses contemporains. Par P. Viollet. (Mit Abb.) — L'impression et la reliure à l'exposition universelle. Par Ph. Burty. (Mit Abb.) — Les Beaux-arts à l'exposition universelle: L'Allemagne et la Suisse. Par Paul Mantz. — L'antiquité à l'exposition universelle: L'Egypte (dernier article). Par Fr. Lenormant. (Mit Abb.) — Notes de voyage: Nice et Louis Brea; Les Fragonard de Grasse; Ingres à Aix; le musée de Marseille et M. Espérandien; un tableau de Finsonius. Par L. Lagrange.

Chronique des Arts Nr. 191.
Les collectionneurs de l'ancienne Rome. — Société Arundel. — Le boudoir de Mlle. Duthé. — Nécrologie (Tourneur). — Nouvelles etc.

Journal des Beaux-arts. Nr. 13.
Exposition universelle: Les photographes belges. — Monogrammes. — Testament du peintre Thierri Bouts. — L'école de peinture de Maastricht.

Berichtigungen.

In Heft 9 der Zeitschrift S. 208, Z. 2 und 1 von unten lies: Brunn und Brunner statt Brünn. — In der Chronik Nr. 18, S. 155, Sp. 2, Z. 27 von oben lies: Peirithoos.

Nr. 20 der „Kunstchronik" wird Freitag den 30. August ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) ob. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

30. August.

Nr. 20.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1867.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: **L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien**: **P. Kaeser**; **Gerold & Co.**; in **München**: **E. A. Fleischmann**.

Die Wiener Museumspläne und das Jury-Gutachten.

Wien, im August.

Ω Die Kommission für Beurtheilung der Museumspläne hat nun ihr Votum abgegeben und das Resultat ist — gleich Null. Wenn etwas laut und entschieden gegen die beliebte Zusammensetzung der Jury spricht, so ist es dieses Votum; aus jeder Zeile blickt ein Kompromiß zwischen unvereinbaren Standpunkten und Anschauungen hervor. Die öffentliche Meinung hatte mit aller Entschiedenheit verlangt, die Konkurspläne sollten hiesigen und auswärtigen Sachverständigen vorgelegt werden; statt dessen wählte man eine Anzahl hiesiger Architekten und darunter einige, deren Befähigung, über eine solche Aufgabe abzuurtheilen, sehr problematisch ist, und gesellte diesen die Vorstände von Sammlungen, einen Professor der Geologie (für das Baumaterial!) und einen Beamten des Obersthofmeisteramts. Personen, welche allerdings berufen gewesen wären, die Kommission mit den Forderungen bekannt zu machen, welche die von ihnen vertretenen Anstalten an ein Gesammtmuseum glauben stellen zu müssen, saßen somit stimmberechtigt neben den Fachmännern. Von diesen legten wieder einzelne das ausschließliche Bestreben an den Tag, die Entscheidung zu Gunsten des Hasenauer'schen Projekts zu leiten, worauf einzugehen den übrigen das künstlerische Gewissen verbot; und unter solchen Umständen konnte kaum etwas anderes herauskommen, als das berühmte Wienerische: „I sag nit aso und i sag nit aso, damit man nit sagen kunnt, i hätt' aso gesagt." Der Widersprüche sind zu viele, als daß wir sie sämmtlich aufzählen könnten. Die Jury tadelt die Lückenhaftigkeit des Programms, füllt aber nur eine der Lücken nach eigenem Ermessen aus (Beleuchtungsfrage) und legt einerseits die Maßstäbe des Programms an die Entwürfe an, andererseits die von ihr gewonnenen. Das wichtigste ästhetische Bedenken, die projektirte Gegenüberstellung zweier gleichen Gebäude ohne Verbindung oder Abschluß und mit einem unschönen Bauwerk in der Perspektive, dessen Verlängerung die Axe der Museen im stumpfen Winkel schneiden würde, — dies wird nur obenhin berührt, denn „die Zweckmäßigkeit" war für das Urtheil der Kommission „in erster Linie" maßgebend, erst in zweiter die Ansprüche der architektonischen Kunst und die Bedingungen einer ästhetischen Anschauung; dessenungeachtet verweigert die Jury dem als zweckmäßig anerkannten Entwurfe Löhr's den Preis, weil demselben „die schwungvolle künstlerische Behandlung" fehlt. Ein Haupteinwurf gegen Hansen ist die ungenügende Menge von Oberlicht; Hasenauer aber, der noch weniger Oberlicht aufweist, wird das Zeugniß ausgestellt, er „decke den Bedarf an Behängraum reichlich." Einen vollends ungünstigen Eindruck machen die ge- und umwundenen Bemerkungen über die allgemeine künstlerische Anlage der Projekte, den Stil u. s. w., Bemerkungen, die bestimmt nicht aus der Feder eines Fachmannes geflossen sein können, und die gekrönt werden durch die Gleichstellung des von allen Urtheilsfähigen einstimmig verworfenen Hasenauer'schen Plans mit denen Hansen's und Ferstel's. Mit der Erklärung, daß von den vorliegenden Entwürfen keiner „zur sofortigen Ausführung empfohlen werden könne" legt die Kommission ihr Mandat in die Hände des Ministers des Innern zurück.

Wenigstens die große Mehrheit findet sich auf diese Weise mit dem übernommenen Auftrage ab. Nur der Architekt Tietz hat denselben so verstanden, wie er in dem

Einberufungsschreiben präcisirt war, und wie er logisch auch gar nicht anders verstanden werden konnte. Es handelte sich ja nicht um eine Prüfung von Probearbeiten, sondern um die Gewinnung eines Bauplans; die Bedingung aber, daß ein Projekt, wie es da ist, ausgeführt allen Anforderungen entspreche, durfte von der Kommission um so weniger aufgestellt werden, als sie selbst ja erst diese Anforderungen wesentlich bestimmte und ergänzte. Deßhalb stellte sich Tietz ganz richtig die Frage: welches Projekt ist das relativ beste und wie ist es mit den praktischen Bedürfnissen in Einklang zu bringen? Indem er weiter den Standpunkt der Beurtheilung, welcher Zweckmäßigkeit und Schönheit von einander trennt und auf verschiedene Linien stellt, bei einem monumentalen, noch dazu der Kunst gewidmeten Bau entschieden verwirft, kommt er zu dem Ergebniß, daß Hansen's Projekt die meisten Vorzüge in sich vereinige und zugleich überall die Möglichkeit der Erweiterung oder Abänderung im Sinne der von der Kommission ausgesprochenen Grundsätze biete. Die Kommission selbst scheint den Eindruck, welchen dieses entschiedene und wohlbegründete Votum auf den unbefangenen Leser machen muß, sehr wohl erkannt zu haben, da sie sich bemüßigt fand, in einem Nachwort noch einmal zu wiederholen, daß sie sich ausschließlich an die Projekte, wie sie hier vorlagen, gehalten, der Alternativen sich enthalten habe; die Gründe für diese Enthaltsamkeit erfährt man nicht.

Was nun weiter geschehen werde, ist schwer zu sagen. Die Mehrheit der Kommission überläßt alles dem Gutdünken der Executivbehörden, sie erlaubt sich nicht einmal den bescheidensten Vorschlag, ob ein neues Programm ausgearbeitet, eine neue Jury einberufen oder was sonst gethan werden könne. Wenn die Regierung nun ganz willkürlich einen Projektanten oder einen Fünften mit dem Baue beauftragt, oder nach altbeliebter Manier etwa eine Verschmelzung mehrerer Pläne dekretirt, so hat sie den Schein des Rechts für sich. Sie berief eine Notabelnversammlung mit fast unbeschränkten Befugnissen, aber diese erklärte sich für inkompetent! Und dabei muß sie doch die Verantwortlichkeit übernehmen, falls etwa das schlechteste von den Projekten zur Ausführung gebracht werden sollte, denn sie macht keinen Unterschied zwischen Hansen, Ferstel und Hasenauer. Wie oft und laut ist beklagt worden, daß Lebensfragen der Kunst bei uns nach anderen als künstlerischen Motiven entschieden werden, wie viel bitterer Hohn ist über das unglückliche Opernhaus ausgegossen worden, und die erste große Gelegenheit, ein besseres System in's Leben zu rufen, wird so leichtsinnig verscherzt!

Und noch einer anderen Besorgniß kann man sich bei Betrachtung dieses Gegenstandes schwer entschlagen. Künstler wie Hansen sind stets und überall selten gewesen, die Ausstellung in Paris hat den Mangel an schöpferischen und durchgebildeten, ihres Ziels sich bewußten Naturen unter den Architekten aller Länder wieder offen dargelegt. Wäre es ein Wunder, wenn irgend ein anderer Staat den Versuch machte, diesen ausgezeichneten Mann für sich zu gewinnen, dem man in Wien keinen Staatsauftrag, ja nicht einmal eine Professur anvertrauen will? Und was sollte ihn unter so bewußten Umständen an Wien fesseln? Träte aber der Fall ein, verlören wir auch Hansen, wie wir in den letzten Jahren beispielsweise den Physiologen Ludwig, den Rechtslehrer Brinz, den Philologen Bonitz eingebüßt haben, die sämmtlich geblieben sein würden, hätte man nur den Willen gezeigt, sie zu halten: dann wird wieder Niemand die Schuld auf sich nehmen wollen. Aber diesmal wäre kein Entrinnen, das Votum in der Museumsangelegenheit würde zur Anklageschrift gegen die Unterzeichner desselben.

Zur Florentiner Domfaçade.

Nach Mittheilungen des Prof. **G. Semper.**

(Fortsetzung.)

Das Basilikalsystem wäre, wie gesagt, das angemessenste für den einen der beiden Fälle, daß man die Façade als einfache Stirnwand der Basilika behandeln wollte; es würde am schönsten und treuesten die im Gebäude selbst enthaltene Idee des Raumes und der Konstruktion, wozu die Façade den Zugang eröffnet, aussprechen. Die pyramidale Anlage, die geneigten Linien, welche gegen einen Kulminationspunkt hinstreben, jedoch von vertikalen unterbrochen werden, haben nicht die monotone Form, die am Terrassensystem zu tadeln ist. Man wirft dem Basilikalsystem vor, nicht mit der Tradition übereinzustimmen, da die Kirchen im vorliegenden Stil dreigiebelig sind. Doch könnte es sich noch fragen, ob nicht so viele Beispiele von basilikalbekrönten Kirchen, wie sie zu Florenz (S. Miniato, S. Maria Novella), Pisa, Lucca bestehen, und die in ihrer allgemeinen Anlage und ihrer äußeren Dekoration viele Aehnlichkeiten mit unserer Basilika aufweisen, ob diese Monumente gar keinen Werth haben neben den zwei großen Mustern von Orvieto und Siena.

Ferner wirft man dem Basilikalsystem vor, daß es in seiner Anwendung auf unseren Fall ebensowenig wahr sei wie das Dreigiebelsystem, da die Linien der drei Dächer nicht den sichtbaren Linien der Bekrönungen entsprechen könnten. Darauf ist zu erwidern, daß, wenn die Linien materiell nicht miteinander übereinstimmen, sie es doch insofern thun, als der Anschein die Idee vom basilikalen Prinzip erweckt, welches in der Form des Durchschnitts des Gebäudes enthalten ist.

Nach diesem System sind 22 Projekte ausgearbeitet worden. Unter diesen Projekten, an welche viel Fleiß

und Talent verwendet worden ist, zeichnen sich folgende aus:

2 Projekte von Calderini.
2 Projekte von Cipolla.
2 Zeichnungen von Felli.
1 Projekt von Petersen.
2 Projekte von Errico Alvino.
1 Projekt mit der Nr. 40.
1 Projekt von Capellini.

Die zwei Projekte Calderini's sind ein Zeugniß von großem Talent und Geschmack. — Nur scheint der Verfasser die Aufgabe nicht ganz gelöst zu haben, die er so treffend in seiner Schrift bezeichnet hat, daß nämlich die Façade als symbolischer Ausdruck der konstruktiven und räumlichen Idee des Gebäudes, zu dem sie gehört, dienen müsse. Am wenigsten glücklich ist das neue Projekt. Die aufsteigenden Linien, welche den Dachlinien der Abseiten entsprechen, werden durch die Hauptgesimse unsichtbar und verfehlen den Zweck des Künstlers.

Die Disharmonie zwischen der Steigung der Bekrönungen und der Thür- und Fenstergiebel ist ein anderer Hauptvorwurf, der jedoch nicht nur diesem Projekte, sondern der Mehrzahl dieses Systems zu machen ist. Die großen Nischen links und rechts vom Hauptportal drücken dasselbe zu sehr und bringen einen unruhigen Gesammteindruck hervor. Auch sind die fünf Statuen über dem Hauptportal und den Nischen zu groß, so daß sie die Maße des Ganzen für das Auge verkleinern. Die Partie des Mittelschiffs ragt zu sehr über die Abseiten empor.

Das ältere Projekt desselben Künstlers unterscheidet sich besonders dadurch vom späteren, daß der Mittelgiebel eine geringere Höhe hat als dort, und daß das Gesims des Brunellesco beibehalten ist. Dieses Projekt entspricht mehr dem konstruktiven Prinzip, das der Künstler adoptirt hat. Doch ist die Disharmonie unter den verschiedenen Neigungen der Linien hier noch größer. Im Ganzen ist dieses Projekt weniger belebt, als das neue. Die drei Portale, besonders das mittlere, sind nicht bedeutend genug.

Das schöne Projekt von Cipolla ist bewundernswerth um seiner feinen und eleganten Ausführung willen. Dennoch sind auch hier dieselben Vorwürfe wie bei den anderen Projekten des Basilikalsystems zu machen; zudem ist die aufsteigende Linie der Abseiten verborgen. Das Hauptportal mit dem reichen Baldachinmotiv darüber ist außerordentlich schön und großartig, wenn auch vielleicht nicht ganz in der Strenge des Stils gehalten. Die lithochrome Feldereintheilung zu beiden Seiten der Hauptrosette ist etwas monoton. Im Ganzen ist das Projekt eine sehr schöne Arbeit.

Das andere Projekt desselben Künstlers ist minder glücklich, indem statt des schönen Baldachins ein einfacher Giebel sich über dem Hauptportal erhebt, zu dessen Seiten viel leerer Raum übrig bleibt. Darüber sind fünf Nischen mit Heiligen. Der große Spitzbogen, der statt des Getäfels die Hauptrosette umgiebt, ist nicht minder monoton.

Von den zwei Zeichnungen des Architekten Felli besitzt die eine gute Verhältnisse, Feinheit in den Details und macht einen großartigen Gesammteindruck. Da der Künstler die Portale gar nicht mit Giebeln bekrönt hat, so ist er auf diese Weise kurzweg dem Konflikte zwischen den verschiedenen Neigungen der Linien ausgewichen, — einem Konflikte, der unbedingt vermieden werden muß. Das große Motiv über dem Hauptportal giebt der Façade einen kräftigen Mittelpunkt. Doch sind die langen Nischen in den Pfeilern nicht zulässig.

Petersen hat in seiner schönen Arbeit die Neigungsschwierigkeiten dadurch zu überwinden gesucht, daß er die Verhältnisse der Portalgiebel wie die Neigung der Dachbekrönungen ermäßigte. Einen Hauptvorwurf muß man dieser Façade machen, daß die Verhältnisse der Wandfläche des Hauptschiffes zu sehr in die Länge gehen. Es hätte eine stärkere, in Relief markirte Linie in der Höhe des Metallkreuzes an Stelle der Marmorstreifen und Gesimse von wenig Relief treten sollen, welche sich zu oft wiederholen und der Einheit schaden. Die Feinheit der Linien wie die Mäßigung im Gebrauch des weißen Marmors geben diesem Projekt eine gewisse Naivetät, doch leidet es auch an Schüchternheit und Trockenheit.

Das eine Projekt des Prof. Alvino aus Neapel wetteifert mit dem Cipolla's, was meisterhafte Zeichnung und Ausarbeitung betrifft. Die allgemeinen Verhältnisse dieser reichen Façade sind sehr gut angegeben und gegliedert, vermittelst architektonischer, in Relief hervortretender Linien. Hierdurch hat er erreicht, daß die drei Wandflächen zwischen den vier Pfeilern zu ihrer Höhe nicht in dem Maßverhältniß stehen, wie bei den meisten anderen Projekten. Der Künstler hatte das richtige Gefühl, daß der monumentale Effekt des Gebäudes sich in der Façade gipfeln müsse, und daß er, um dies Resultat zu erreichen, sich nicht mit der einfachen Wiederholung der Motive der Seitenfaçaden begnügen konnte. Und um so weniger war er genöthigt, sich zu ängstlich dem dominirenden Stil zu unterwerfen, als derselbe weit entfernt ist, ein einheitlicher zu sein, sondern vielmehr deutlich die Spuren der verschiedenen Epochen an sich trägt, in denen an diesem Gebäude gebaut wurde. So richtig jedoch des Künstlers Prinzip sein mag, so hat er sich doch theilweise allzusehr, theilweise nicht bestimmt genug vom herrschenden Stil entfernt. Es waltet in der Façade ein zu plastischer, bewegter Geist vor, der lebhaft an die spanisch-gothischen Kathedralen Neapels erinnert. Außerdem sind die Motive der Façade zu wenig con-

centrirt. Der große Fries am Mittelgiebel mit dem Heiland und den 12 Aposteln vernichtet eher die übrigen Theile des Ganzen, statt sie abzuschließen und zusammenzuhalten. Ebenso schaden die Kolossalstatuen unter den Tabernakeln zu beiden Seiten des Haupteingangs der Einheit des Ganzen und verkleinern die Verhältnisse der übrigen Theile. Dasselbe gilt von den beiden großen Statuen, welche sich an den Wandungen des Hauptportals befinden. Neben dem statuarischen und plastischen Reichthum, womit die Façade überladen ist, fallen um so mehr einzelne monotone und arme Partieen auf: so die Kompartimente an den vier Pfeilern, die auch nicht einmal im Stil mit den Seitenfaçaden übereinstimmen. Ferner ist der Raum um die mittlere Rosette herum unter dem Fries mit den dreizehn Statuen ziemlich leblos und trennt deßhalb den Fries noch mehr vom übrigen Gebäude. Die Rundbogen, von welchen die Rosetten umfaßt sind, erscheinen ganz unmotivirt und bringen komplicirte und gedrückte Formen hervor. Endlich ist der Kontrast zwischen den stumpfen Winkeln der Bekrönungen und den Spitzen der Portalgiebel hier noch schneidender als in den meisten andern Projekten.

Im zweiten Projekt hat der Künstler versucht, sich mehr dem herrschenden Stile anzunähern. Auch hat er die Unzulässigkeit des Apostelfrieses eingesehen und diesen weggelassen. Aber indem der Künstler die Fehler des ersten Porjektes entfernte, hat er seine Façade nicht vollkommener, sondern nur ärmer gemacht.

Das Projekt No. 40, das mit Petersen's Arbeit Verwandtschaft zeigt, überragt dieses wie alle andern durch seine harmonische Lithochromie. Die allgemeinen Proportionen sind einfach und klar. Glücklich ist die massive Bekrönung über dem Hauptgesims, doch dieses selbst ist verfehlt.

(Schluß folgt.)

Korrespondenzen.

München, im August.

S—t. Makart, der sich durch seine Landschaft und seinen Ritter mit den Nymphen (letzterer in der Galerie Schack) einen Namen gemacht, hat ein neues Bild von ansehnlichen Dimensionen im Kunstverein ausgestellt, nämlich Falstaff, der von den Weibern in den Waschkorb gesteckt wird. Das Ganze ist sehr geschickt komponirt, nur Falstaff selbst verfehlt nicht, humoristisch zu wirken. Aber doch ist der Eindruck nicht rein, den wir vor dem Werke empfinden. Das kommt daher, weil dasselbe angekränkelt ist von dem Bestreben, das sich in der neuen Schule immer mehr geltend macht, eine oberflächliche Wirkung hervorzurufen, ohne das eigentlich Malerische zu berücksichtigen. Noch grasser tritt dies Bestreben in einem Bilde von Th. Pixis hervor, einer Gesellschaft, die sich bei Fackelbeleuchtung an dem Plöner See in Holstein zu thun macht. Was es eigentlich vorstellt, konnten wir nicht herausbringen. Pixis hat das löbliche Bestreben, die modernen Verhältnisse künstlerisch darzustellen, aber der Hauch des Idealen darf dabei nicht fehlen, d. h. nicht der eines geträumten poetischen oder musikalischen, sondern eines Idealen, das auf der malerischen Wirkung beruht. Wohin soll es kommen, wenn wir keine bestimmten Motive mehr erkennen können, wenn die Anschaulichkeit, mit anderen Worten, Zeichnung, Farbe, Perspektive, klare Aktionen geradezu mit Füßen getreten werden? Wahrlich, manchmal könnte man glauben, das große Werk der van Eyck, eine wahrhaft perspektivische Malerei angebahnt zu haben, wäre nicht gethan worden.

Der Galerie zu Schleißheim ist eine büßende Magdalena von van Dyck einverleibt worden. Der Kopf scheint (das Bild hängt dunkel, wodurch das Urtheil erschwert wird) übermalt; das übrige Nackte ist unübertrefflich weich und klar gemalt, man scheut sich fast, das Fleisch anzutasten. Es ist an der Stelle der Gemahlin van Dyck's gekommen, welche nun einen Ehrenplatz in dem südlichen Eckkabinet am Fenster erhalten hat. So unbarmherzig geputzt das Bild ist, so verfehlt es nicht, eine wunderbare Wirkung auf den Beschauer zu machen; mit welcher Anmuth sitzt sie da, wie lauscht sie den Tönen nach, die sie ihrem Instrument entlockt hat und wie wunderbar blitzen die Augen! Einen anderen Ehrenplatz hat die Landschaft von Waterloo erhalten, welche mit seinen Namen bezeichnet ist, was sie kunsthistorisch sehr interessant macht. Leider ist das kostbare Bild, welche das heimliche Dämmerlicht des Waldlebens unübertrefflich schildert, stark trübe geworden. So erhält das Gute auch würdige Plätze; überhaupt ist man beschäftigt, die Bilder herunterzurücken und zusammenzuhängen. Die neuen Galeriebestimmungen (siehe Kunstchronik Nr. 16), die in den Bahnhöfen und vielen Wirthschaftslokalen angeschlagen sind, und dann besonders die Retourbillete zu 24 Kreuzern, die man jetzt ausgiebt, verursachen, daß eine Masse Besucher nach Schleißheim gelockt wird; an einem Sonntag will man nicht weniger als 600 gezählt haben!

Da wir einmal in Schleißheim sind, so möge auch erlaubt sein, auf die Sammlung des Privatiers Schwertschkoff aufmerksam zu machen. Herr Schwertschkoff hat vorzüglich viele selbstgemachte Rembrandtkopien, darunter 16 aus St. Petersburg, er gedenkt eine ganze Rembrandtsammlung anzulegen. Der kunstsinnige Fremde wird nicht ohne Genuß von den Bildern scheiden.

Aus Tirol.

? Zur Säcularfeier des Geburtstages Andreas Hofer's wurde der Bau einer Kapelle in Paßeier beliebt, zu welcher der Architekt Josef Vonstadl den Entwurf verfertigte. Er wählte den romanischen Stil, dessen Formen ihm

geläufig sind. Die Kapelle wird in Kreuzform gebaut; an der Westseite ist eine kleine Vorhalle, an der Ostseite die kleine Absis angelegt für den dem Herzen Jesu geweihten Altar. Die Vierung in der Mitte überragt die Kreuzesarme und erleuchtet den Raum durch zwölf Bogenfenster. Der Grundstein wird demnächst gelegt.

Auch das Ferdinandeum, dessen Kunst- und Natursammlungen in den letzten Jahren sehr angewachsen sind, wird um einen Stock erhöht, wobei man für eine bessere Beleuchtung der Gemäldegalerie sorgen wolle.

Den Resten der alten Kunst wendet sich jetzt mehr und mehr die Aufmerksamkeit zu. Bei Vill zwischen Auer und Neumarkt an der Etsch steht eine der schönsten gothischen Kirchen Tirol's mit einem prächtigen steinernen Sakramentshäuschen, dem größten der in Tirol noch erhaltenen. Da die Gegend in Folge oftmaligen Austretens eines Waldbaches an Einwohnern verlor, so wurde unter Kaiser Joseph die Kirche für überflüssig erklärt und in ein Holzmagazin verwandelt. Jetzt hat man sie wenigstens geschlossen, so daß sie nicht mehr den Tummelplatz für muthwillige Knaben, welche mit Steinwerfen sich die Zeit vertreiben, abgiebt; man hofft sie ihrem früheren Zwecke zurückgeben zu können. Vollendet wurde sie in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; die Altäre sind leider im Rokoko zu Grunde gegangen.

Zu den gelungensten Restaurationen der Neuzeit gehört unstreitig die der Pfarrkirche zu St. Pauls im Etschlande, welche unter der Leitung des Architekten Geppert aus Insbruck durchgeführt wurde. Die ganze innere Einrichtung: Altäre, Kanzeldach, Taufstein, Beichtstühle, Kommuniongeländer u. s. w. besorgte Michael Stolz. Alles bis in das kleinste Detail, die Zeichnungen der Lampen, der Altarleuchter, der Stickereien an den Altartüchern ist von ihm in voller Harmonie mit dem gothischen Stile der Kirche durchgeführt.

Weniger gut ging es den erhaltenen Resten eines gothischen Altares des berühmten Meisters Michel Pacher, der den Altar zu S. Wolfgang in Oberöstereich verfertigte. Sie wurden in der Pfarrkirche zu Gries bei Botzen aufgestellt, aber leider in einer Art restaurirt, der man Mangel an Gewissenhaftigkeit und Sachkenntniß vorwirft.

Der schöne gothische Altar in einer Kapelle der Franziskanerkirche zu Botzen stammt schwerlich von Michel Pacher, wie man bisher glaubte, vielleicht eher von einem Schüler desselben, da er laut einer Inschrift erst 1500 aufgestellt wurde.

Personal-Nachrichten.

Rudolph Weigel, Kunsthändler in Leipzig, Mitherausgeber des „Archivs für die zeichnenden Künste" und Verfasser verschiedener Werke über Kupferstich- und Holzschnittkunde, zugleich ein Sammler und Kenner ersten Ranges auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste, ist am 22. August im 63. Lebensjahre gestorben.

Preis-Bewerbungen.

Die königl. Akademie in Berlin hat bei der diesjährigen Konkurrenz für Architekten (1500 Thaler als zweijähriges Reisestipendium) dem Bauführer Karl Heinrich Schäffer aus Brandenburg zuerkannt. Ausnahmsweise wurde auch ein zweiter Preis von 300 Thalern ertheilt und zwar für die Arbeit des Bauführers Hermann Eggert.

Für den Berliner Dombau ist eine Konkurrenz eröffnet. Der preußische Staatsanzeiger vom 12. August bringt darüber folgende Bekanntmachung:

Nachdem Se. Majestät der König mittelst Allergnädigsten Handschreibens vom 21. März dieses Jahres Allerhöchstihre Entschließung kundgegeben haben, den Plan der Erbauung eines neuen würdigen Doms in Berlin auf der Stelle, auf welcher der jetzige steht, wiederum aufzunehmen haben Allerhöchstdieselben nunmehr zu befehlen geruht, daß eine freie Konkurrenz zur Einreichung von Plänen stattfinden soll. Es ergeht daher hiermit an alle diejenigen, welche sich bei der Konkurrenz betheiligen wollen, die Aufforderung: innerhalb eines Jahres, vom Tage der gegenwärtigen Bekanntmachung an gerechnet, Entwürfe den beiden unterzeichneten Ministern einzureichen. Eine angemessene Vergütigung des durch die Ausarbeitung der Entwürfe entstehenden Aufwandes an Zeit, Mühe und Kosten wird in Aussicht gestellt.

Als Grundbedingungen, welche bei den vorzulegenden Entwürfen einzuhalten sind, gelten folgende:

1. Errichtung des neuen Doms auf der Stelle, auf welcher der jetzige steht.
2. Erhaltung des mit den Cornelius'schen Wandgemälden zu schmückenden Campo santo nach dem ursprünglichen, zum Theil bereits ausgeführten Plane, mit Ausnahme des westlichen Abschlusses, welcher in entsprechender Weise zu gestalten bleibt.
3. Erhaltung des Gebäudes der Schloß-Apotheke und Platzes vor derselben.
4. Orientirung des Kirchenschiffs mit der schmalen Front gegen den Lustgarten, in der Längenaxe in der Richtung vom Lustgarten gegen die Spree.
5. Innehaltung der bereits in der Spree vorhandenen Fundamente als Grenze des Baues gegen Osten.
6. Benutzung derselben für das neue Bauwerk.
7. Mäßiger Vorsprung des Neubaues nach Westen über das Mauerwerk des jetzt vorhandenen Doms hinaus, so daß die östliche Ecke des Portals V. des Schlosses nicht gedeckt wird und der Blick aus diesem Portal nach dem Giebel der neuen National-Galerie frei bleibt.
8. Normirung der Baukosten auf nicht über 3, höchstens 4 Millionen Thaler.

Architekten, welche sich bei der Konkurrenz betheiligen wollen, werden auf Nachsuchen bei dem unterzeichneten Minister der geistlichen 2c. Angelegenheiten einen zum Anhalt für die Entwürfe dienenden Situationsplan der Umgebung des Bauplatzes zugefertigt erhalten.

Für den Fall, daß von einem der Architekten die Ausführung eines plastischen Modells gewünscht werden sollte, wird demselben das vorhandene Modell von den Umgebungen des künftigen Doms, welches in diesem Falle auch dem neuen Projekt zu Grunde zu legen ist, zur Disposition gestellt werden.

Berlin, den 12. August 1867.

Der Minister für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten.	Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.
von Itzenplitz.	**von Mühler.**

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Esterhazy'sche Bildergalerie in Pest wurde von einer französischen Gesellschaft für 1,800,000 Fl. angekauft. Indem „Magyarorszag" diese unangenehme Nachricht zur allgemeinen Kenntniß bringt, begleitet es dieselbe mit folgenden Bemerkungen: „Diese Thatsache wird ohne Zweifel in allen vaterländischen Kreisen, die sich für Kunst und allgemeine

Bildung interessiren, das Gefühl schmerzlicher Enttäuschung wachrufen. So unangenehm uns übrigens diese Nachricht berühren mag, müssen wir doch auch gestehen, daß es gegenwärtig unmöglich gewesen wäre, bei uns eine so große Summe aufzubringen. Mit dem Kaufe ist übrigens die Angelegenheit dieser Bildergalerie noch nicht ganz abgeschlossen. Sie wurde bekanntlich als Eigenthum des Esterhazy'schen Majorates vom verstorbenen Fürsten der Akademie, respektive der Nation zur öffentlichen Ausstellung, folglich zur Nutznießung überlassen. In Folge dieses Geschenkes hat die Akademie große Auslagen gemacht, namentlich baute sie im Akademie-Palast die zur Aufnahme der Bildergalerie erforderlichen Säle. Wenn man ihr nun die Bildergalerie entzieht, so kann sie mit Recht den Ersatz ihrer Ausgaben beanspruchen. Die Forderung der Akademie beläuft sich auf 200,000 Fl., und wird sie denn auch, wie wir vernehmen, ihren Anspruch auf diese Schadloshaltung geltend machen."

* **In der Münchener neuen Pinakothek** wird auf Befehl des König Ludwig's I. von Bayern, dessen Privateigenthum bekanntlich dieses Museum ist, eine eigene Sammlung von Photographien, Skizzen und Zeichnungen moderner Meister u. drgl. angelegt, welche im unteren Stock des Gebäudes zur Aufstellung und demnächstigen Eröffnung kommen wird. Ein Theil der Sammlung, — namentlich Photographien aus den klassischen Ländern des Südens — stammt aus dem Besitze des jüngstverstorbenen Königs Otto von Griechenland. Auch die schönen landschaftlichen Skizzen von August Löffler (vgl. Zeitschrift, 1866, S. 153 ff.) kommen hier zur Aufstellung.

Kunstliteratur.

* **Von Dr. Alfred Woltmann** ist ein Vortrag über „die deutsche Kunst und die Reformation als Heft 31 der 2. Serie der von Virchow und v. Holtzendorff herausgegebenen Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge bei A. Charisius in Berlin erschienen. Wir machen bei dieser Gelegenheit wiederholt auf dieses ebenso gediegene wie durch mäßigen Preis und schöne Ausstattung ausgezeichnete Unternehmen aufmerksam.

Kunst und Gewerbe heißt eine neue Wochenschrift, welche von Dr. C. Stegmann in Weimar herausgegeben wird. Dieselbe hat sich die löbliche Aufgabe gestellt, die deutsche Kunstindustrie zu fördern, indem sie nicht allein die Formen und die künstlerische Gestaltung industriellen Schaffens zur Besprechung bringen, sondern auch Winke und Fingerzeige bezüglich der mechanischen Herstellung und der Verwerthung kunstgewerblicher Arbeiten geben will. Bei dem mäßigen Preise von 10 Sgr. für das Vierteljahr scheint der Verleger auf eine weite Verbreitung zu rechnen, welche dem Unternehmen bei der Sachkunde des Herausgebers gewiß nicht fehlen wird.

Herman Grimm's Zeitschrift „Ueber Künstler und Kunstwerke" wird mit dem zweiten Jahrgange, dessen lange verzögerten Schlußhefte endlich ausgegeben sind, zu erscheinen aufhören.

Kunsthandel.

Drei Radirungen von F. Ludy nach Zeichnungen von A. Rosenthal, welche kürzlich bei Kuntzmann und Comp. in Berlin erschienen sind, zeichnen sich durch Sauberkeit und Feinheit der Ausführung aus. Die Behandlung ist so weich und zart, daß sie fast den Eindruck der Bleistiftzeichnung hervorbringt. Der Gegenstand der drei Darstellungen ist das Ammenmärchen vom Klapperstorch. Auf dem ersten Blatt blickt man durch eine Lichtung auf einen von baumbewachsenen Hügelland umsäumten Teich, an dessen Ufer im Vordergrunde ein Storchenpaar damit beschäftigt ist, einen jungen Weltbürger aufzufischen, während ein Frosch neugierig zuschaut. Auf dem zweiten Blatt finden wir die beiden Frühlingsboten vor der niedrigen Pforte eine Hauses, an welchem der eine die Klingel zieht, während der andere das Kind, abweichend von der gewöhnlichen Vorstellung, statt im Schnabel auf dem Rücken trägt, sodaß der kleine Reiter etwas frühzeitig die Händchen gebrauchen muß, um sich den unbequemen Sitz zu sichern. Der dritte Akt spielt auf unveränderter Scene, nur die Figuren des Schauplatzes sind durch eine hübsche junge Frau, die das Kindchen in Empfang nimmt, und ein in der Zeichnung leider nicht gut gelungenes Hündchen vermehrt, welches durch sein Gebell den einen der Störche veranlaßt, sich zur Wehre zu setzen. Das kleine Idyll wird mit seiner naiven Anspruchslosigkeit bei den Leserinnen der Zeitschrift, namentlich den jüngeren, gewiß willkommene Aufnahme finden.

* **Von Goethe's „Faust", illustrirt von E. Seibertz,** ist im Cotta'schen Verlage eine neue Ausgabe mit stenographischen Lettern erschienen.

* **In Bruckmann's Verlag in München** erscheint ein neuer Cyklus photographischer Illustrationen zu deutschen Volksliedern, von denen 4 durch Piris, 4 durch Sporer und 4 durch L. Hofmann in München ausgeführt werden. Letzterer bereitet außerdem für sich allein eine weitere Serie solcher lyrischer Stimmungsbilder vor, welche, wie die früheren, in drei verschiedenen Formaten von der genannten Verlagshandlung veröffentlicht werden sollen.

Die Kunsthandlung von J. Velten in Carlsruhe, deren Inhaber unter den kunstverständigen Sammlern Deutschlands in erster Reihe zählt, hat wiederum eine Anzahl vortrefflicher Photographien auf den Markt gebracht, von denen einige ein hohes Interesse für alle Freunde ächter Kunstperlen beanspruchen. Wir nennen zunächst das Blatt, welches die Zeichnung Longhi's nach Raffael's Sposalizio reproduzirt und fast mehr noch als der berühmte Stich die treue Sorgfalt bekundet, mit welcher der treffliche Stecher das herrliche Jugendwerk des großen Meisters im Geiste des Vorbildes wiederzugeben bestrebt war. Sodann die Kopie eines in Eisen getriebenen, zum Theil vergoldeten Schildes mit einer lebensvollen Nachbildung des bethlehemetischen Kindermordes von Raffael in Relief, eine vortreffliche Arbeit, freilich für die photographische Reproduktion nicht günstig. Ferner eins der liebenswürdigsten Werke des Cornelis Schut, eine Madonna mit dem Christkinde, bei welcher das letztere mit seinen etwas übermäßig derben Formen die Abstammung aus der Schule des Rubens verräth, während in der Gottesmutter eine Anlehnung an den raffaelischen Madonnentypus unverkennbar ist. Der Meister ist in der Unterschrift als Cornelius Schut von Sevilla bezeichnet und dazu die Jahreszahl 1662 genannt, ein Umstand, welcher, wenn das in Frankfurt bei Herrn Dr. Gwinner befindliche Original dieselbe Bezeichnung hat, eine Korrektur der bisher üblichen Annahme, daß Schut 1655 gestorben ist, bedingen würde. Auch ließe der Zusatz auf einen längeren Aufenthalt des Künstlers in Sevilla schließen. Der Photographie liegt eine schöne Kreidezeichnung von Valentin Schertle zu Grunde. — Das vierte Blatt liefert eine Kopie der Zeichnung Overbeck's „Lasset die Kindlein zu mir kommen" vom Jahre 1826, das fünfte die Gestalt des Huß aus Lessing's „Huß vor dem Concil", ebenfalls nach einer Zeichnung von Schertle, welche die subtile Detailausführung der feinen Hände und des abgezehrten Gesichts dem Originale getreu nachgebildet hat. Das letzte Blatt bringt die Kopie eines Gemäldes von C. Roux, Dorothea, das mit Ochsen bespannte Fuhrwerk „klüglich" leitend, während in der Ferne Hermann mit seinem Wagen zwischen den Kornfeldern sichtbar wird. Die Komposition, der Erzählung Hermann's im zweiten Gesange und der Schilderung des Mädchens im fünften Gesange (Die Weltbürger) folgend, ist ansprechend und trifft den idyllischen und doch ernsten Ton der Göthe'schen Dichtung; nur fehlt der bewegte Hintergrund derselben mit dem Schauspiel der kriegsflüchtigen Auswanderer.

b. **Die Bibliothek des einstigen Redakteurs der Wiener Bauzeitung, Franz Stauffert,** welcher am 21. April d. J. im 60. Lebensjahre starb, soll durch die Kunsthandlung Miethke und Wawra in Wien zum Verkauf gebracht werden. Hoffentlich wird dieselbe von irgend einem Kunstinstitute erworben und so die Zersplitterung der ungewöhnlich reichen und kostbaren, 9000 Bände umfassenden Sammlung von Werken über Baukunst, Baugewerbe und verwandte Gebiete verhindert.

b. **Die Kupferstichsammlung des verstorbenen Kriegs-Kommissärs Konischek** soll im Laufe des Monats November in Wien versteigert werden. Die Sammlung umfaßt eine Auswahl der gediegensten Grabstichelblätter, namentlich vorzügliche Stiche nach Raffael, Rubens, Claude Lorrain ꝛc.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

* **Professor Heinrich Brunn in München,** welchem das archäologische Studium an der dortigen Universität einen neuen Aufschwung verdankt, hat zum Zweck archäologischer Uebungen eine Sammlung lithographirter Abbildungen von antiken Denkmälern veranstaltet, welche speciell für den Gebrauch in Seminarien oder Gesellschaften ausgewählt und zusammengestellt sind und in Partbieen zu je 10 Exemplaren ausgegeben werden. Eine erste Lieferung von 10 Tafeln, jede in 10 Exemplaren abgedruckt, für ebenso viele Theilnehmer bestimmt, soll im Spätherbst zum Preise von 10 Thalern pr. Cour. erscheinen. Zusammenstellung und Ausführung sind höchst praktisch und solid. Wir brauchen das dankenswerthe Unternehmen den HH. Professoren der Archäologie an den Universitäten kaum besonders zu empfehlen.

Die Errichtung einer Professur für Genremalerei in Düsseldorf ist auf Schwierigkeiten gestoßen. Die Düsseldorfer Zeitung schreibt darüber: „An der hiesigen Kunstakademie war schon längst die Gründung einer Professur der Genremalerei als ein Bedürfniß anerkannt worden. Um diesem Bedürfniß abzuhelfen, trat Herr Direktor Bendemann mit dem Maler W. Sohn, der sich bereits eines europäischen Rufes erfreut, wegen Uebernahme einer Professur der Genremalerei in Unterhandlung. Die Wahl, die Herr Direktor Bendemann getroffen, stieß jedoch bei den Professoren der Akademie, die Herren Professoren C. Sohn und Osw. Achenbach, die in der betreffenden Sitzung nicht anwesend waren, ausgenommen, auf harten Widerspruch, indem die Herren Professoren erklärten, daß eine Professur für Genremalerei mit dem Geiste einer Akademie, welche nur das Historische fördern dürfe, nicht verträglich sei. Auch bezog man sich auf formelle Gründe, die hauptsächlich in der Erklärung gipfelten, daß Herr Direktor Bendemann mit der Gründung einer Professur für Genremalerei zu selbständig vorgegangen sei. Als schließlich nun die Frage an die Herren Professoren herantrat, ob sie den Maler Herrn W. Sohn als Professor einer Musterklasse annehmen wollten oder nicht, wurde diese Frage ausdrücklich abgelehnt. Diese Angelegenheit befindet sich nun in der Schwebe, und wenn auch Herr W. Sohn erklärt hat, unter keiner Bedingung jetzt die Professur annehmen zu wollen, so wird doch Herr Direktor Bendemann die Sache zur Entscheidung bringen und an die Meinung der gesammten Düsseldorfer Künstlerschaft, die mit Ausnahme der betreffenden Herren Professoren sich für die Gründung einer Professur der Genremalerei interessirt, appelliren müssen."

b. **Das Organisationsstatut für die Wiener Kunstgewerbeschule,** welche in Verbindung mit dem Oesterreichischen Museum errichtet werden soll, liegt gegenwärtig dem Kaiser zur Genehmigung vor. Es sind darin fünf Klassen in Aussicht genommen und zwar eine Vorbereitungsklasse und vier Fachklassen, nämlich für figurales Zeichnen, Zeichnen von Flachornamenten, Bildhauerei, Architektur. Die Leitung der Anstalt soll von den Klassenlehrern abwechselnd in zweijährigem Turnus besorgt werden, der Ueberwachungsausschuß oder Verwaltungsrath aber aus dem Direktor des Museums, als Vorsitzendem, drei Mitgliedern des Curatoriums dieses Instituts und einem Deputirten der Handels- und Gewerbekammer bestehen. Als Kandidaten für die Lehrerstellen hört man den Maler Laufberger (Figurenzeichnen und Malen), Sturm (ornamentales Zeichnen), Storck (Architektur) nennen. Die Schule wird vorläufig in der sogenannten Gewehrfabrik untergebracht werden, einem ärarischen Gebäude (Anfang der Währinger Gasse), welches alle möglichen Bureaux wissenschaftlicher und gemeinnütziger Anstalten beherbergt (Bezirkspost, zootomisches Institut, Beamtenverein u. s. w.); bei dem Bau eines eigenen Hauses für das österr. Museum, welcher dem Professor Ferstel übertragen ist und in zwei Jahren vollendet sein soll, wird aber selbstverständlich auf das Tochter-Institut Rücksicht genommen.

Vermischte Kunstnachrichten.

S—t. **Victor Müller in München** hat von dem Cyklus der Bilder, welche für das Bibliothekzimmer des Schlosses Kronenberg bestimmt sind, ein neues vollendet. Es stellt dar, wie Hartmuth von Kronenberg, an welchen sich seine Frau, eine Tochter Franz' von Sickingen, anlehnt, auf der Terrasse seines Gartens zu Basel ein wissenschaftliches Gespräch mit seinem Freund Dr. J. Oecolampadius hat. Die alten Vorzüge des Künstlers, ein warmes, gesättigtes, gut gestimmtes Kolorit und eine vortreffliche Modellirung, können wir auch diesem Werke nicht abstreiten.

* **In Franzensbad** ist ein neues, im Renaissancestil ausgeführtes Theater erbaut und nahezu vollendet, dessen Entwurf von dem Direktionsarchitekten der Ostbahnen in München, Baurath Hügel, herrührt. Der Bau ist von Parkanlagen umgeben und von mäßiger Größe. Das Aeußere soll mit Malerei geschmückt werden.

* **Wiener Schwarzenberg-Monument.** Am 13. August fand im k. k. Kunsterzgußhause zu Wien der letzte große Guß für das dort zu errichtende Schwarzenberg-Monument statt Der Guß ist nach dem Zeugniß des Künstlers, Prof. Hähnel aus Dresden, der Mitte d. M. in Wien anwesend war, in allen Stücken vortrefflich gelungen. Die Ciselirungsarbeiten schreiten rasch vorwärts.

Von den Donner'schen Brunnenfiguren auf dem Neumarkte zu Wien beabsichtigt das österreichische Museum demnächst Gypsabgüsse zu nehmen, um derartige Kopien, die bis jetzt niemals veranstaltet worden sind, an Museen und Kunstsammlungen abzugeben. Das Unternehmen verdient den Dank aller Kunstfreunde, da die Schöpfung Donner's einen Sinn für plastische Formenschönheit offenbart, wie er in den Zeiten des Zopfstils vielleicht nur noch bei den Werken Andreas Schlüter's anzutreffen ist.

Das Standbild David Teniers' zu Antwerpen ist am 8. August daselbst feierlich enthüllt worden. Es ist ein Werk des Bildhauers Ducaju. Dieses Denkmal ist das dritte, welches die belgische Kunststadt ihren großen Meistern setzt; das erste war Rubens, das zweite Van Dyck gewidmet. Bei der Enthüllung hielt der Schöffe Herr d'Hane-Steenhuyse eine Festrede in vlaemischer Sprache.

Zeitschriften.

Gewerbehalle Nr. 7.
Aus der Pariser Ausstellung II. — Zur gewerblichen Kunst. Bronze und Silber. Von Ludwig Pfau. — Ornamente und Motive. — Friese für Zimmer-Dekoration. — Majolika-Vase und Weihwasserbecken aus Florenz. — Schreibtisch-Garnitur. — Giebelblumen, Rosetten und Brüstungen für Holzbau. — Runder Tisch. — Buffetschrank. — Fayence-Ofen. — Maschinen und Werkzeuge.

Ueber Künstler und Kunstwerke. Von Herman Grimm. II. Jahrg. Heft XI. XII.
Shakespeare's Todtenmaske. — Ist die Medaille der Lucrezia Borgia von Filippino Lippi oder von Francesco Francia? Von Dr. G. Frizzoni. — Unvollendete Reiterstatue Kaiser Maximilian's in Augsburg. — Einfluss griechischer Kunst auf Albrecht Dürer. — Nicht Hans Holbein der Alte, sondern Ambrosius Holbein Hans Holbein des Jüngeren Vater. — Nachträge.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 23.
Die Erwerbungen des österr. Museums auf der Pariser Weltausstellung. I. Verzeichniss. — Die Kunstindustrie Russlands und Skandinaviens. — Der Museumsbau im Wiener Gemeinderathe.

Wochenschrift des Architekten-Vereins zu Berlin. Nr. 33.
Die Entwürfe der architektonischen Konkurrenz an der königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Chronique des Arts. No. 192.
Exposition des portraits historiques au Musée de Kensington.

The Art-Journal August.
Paris international exhibition: Nr. 2. Belgian scool of painting. Nr. 3. Pictures of the Dutch scool. — Obituary (Mc-Culloch; Ed. Davis). — Ransome's patent concrete stone. — Rembrandt's etchings. — Exhibition of decorative art-studies at South-Kensington. — Notabilia of the universal exhibition.
Beigegeben zwei Stahlstiche nach Gemälden von Horsley und O'Neil, und Fortsetzung des Pariser Ausstellungskatalogs.

Briefkasten.

Herrn **M. Pf.** in **K.** Zuschrift von 24. August mit Dank erhalten, werde Herrn v Lützow Mittheilung machen, da ich während der Abwesenheit desselben in solchen Dingen seinem Urtheil nicht vorgreifen möchte.
E. A. S.

Herrn **A. L.** in **P.** Herr Bildhauer Roth beabsichtigt eine Holzschnitt-Ausgabe seiner Atlethenfigur mit Details zu veranstalten. Photographien der ganzen Figur, von verschiedenen Seiten aufgenommen, sind bei ihm zu haben. — Das S.'sche Blatt lese ich seit langer Zeit nicht mehr. Die darin abgegebenen Urtheile schienen mir nie besonders beachtenswerth und stets mehr von gewissen persönlichen Motiven als von sachlichen Gründen bedingt.
E. A. S.

Inserate.

Nr. 21 der „Kunstchronik" wird mit dem elften Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst Freitag den 13. September ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

13. September.

KUNST-CHRONIK

Nr. 21.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin: L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien: P. Kaeser; Gerold & Co.**, in **München: E. A. Fleischmann.**

Zur Florentiner Domfaçade.

Nach Mittheilungen des Prof. **G. Semper.**

(Schluß.)

Das dritte der befolgten Systeme, das eingiebelige oder monocuspidale ist ein Mischsystem, das dieselben Fehler wie das Terassensystem hat, dazu aber noch andere Schwierigkeiten bietet. So besonders diejenige, den Mittelgiebel mit dem horizontalen der Abseiten in Harmonie zu bringen. Dieses System drückt nichts aus in Bezug auf das im Durchschnitt des Gebäudes enthaltene Prinzip. Nach meiner Ansicht mußte man die Façade isolirt behandeln, um dieses System anwenden zu können. Fünf Projekte sind nach diesem System ausgearbeitet, und theils nicht ohne Talent, doch lassen sie auch die nachtheiligen Einflüsse des ungeeigneten Systems erkennen.

Falcini fühlte die Härte der Winkel, die durch die horizontalen Bekrönungslinien der Abseiten und die aufsteigenden Linien des Mittelschiffs entstanden. Deshalb führte er in seinem zweiten Projekt eine Art Widerlager gegen die Pfeiler des Mittelschiffes aus und setzte Pinnakel auf letztere. Doch dienten diese Versuche nur dazu, die Unzulässigkeit des Systems evident zu machen.

Das vierte, das Tricuspidal- oder Dreigiebelsystem hat die Ueberlieferung für sich, d. h. einige Gebäude aus der (übrigens sehr kurzen) Zeit des Einflusses der Gothik auf die italienische Architektur sind mit dreigiebeligen Façaden geschmückt worden. Ferner ist der alltägliche Geschmack für dieses System eingenommen. Dennoch ist es nur, wie gesagt, unter der Bedingung statthaft, daß die Façade als ein eigenes Gebäude, unabhängig von der Grundidee des übrigen, basilikalen Baues aufgeführt werde. Uebrigens mußte der italo-gothische Stil den wiedererwachenden romanischen Traditionen schon unter dem Einflusse der großen Männer selbst weichen, die den Dom vollendet haben. Wären dieselben zur Ausführung der Façade gekommen, sie hätten sich unzweifelhaft eher an die Façaden von S. Miniato oder der Tempel von Pisa und Lucca gehalten, als an die der Dome von Orvieto und Siena.

Zwölf Architekten haben dieses System befolgt, keiner aber hat die nothwendigen Bedingungen desselben erkannt und erfüllt. Jedoch zeichnen sich die Arbeiten folgender Künstler unter den übrigen aus:

S. D. O. M. — Partini. — Nr. 20. — De Fabris. — Treves.

Im Projekt S. D. O. M. ist ein guter Gedanke die Anwendung der Seitenpfeiler, die an den vier Hauptpfeilern angebracht sind. Die Hauptgesimse beschränken sich auf die Pfeiler und bilden so eine Art Balkon, der nicht motivirt ist. Die Façade ist im Ganzen nicht ohne Verdienst. Die Giebel mit Mosaik sind denen mit nichtssagenden dekorativen Ornamenten weit vorzuziehen. Doch ist die zu ausgedehnte Anwendung der Kompartimente eintönig, ebenso die Polychromie.

Das Projekt Partini's ist das schönste von den dreigiebeligen, indem es sowohl reich an Formen, als auch reich und harmonisch im Kolorit ist. Der einzige, bedeutende, doch leicht zu verbessernde Fehler ist der Umstand, daß die Neigung des Mittelgiebels nicht ganz dieselbe wie die der Seitengiebel ist.

Das Projekt, bezeichnet mit Nr. 20, ist ähnlich dem vorigen, aber nicht durchgebildet. Das Hauptgesims ist gleichfalls an den Wänden nicht fortgesetzt.

Im Projekte des Herrn de Fabris sind die Giebel

inhaltlos, die Pinnakel nach der neuen Umarbeitung zu klein und unschön. Das Kolorit ist zu weiß. Die abgestumpften Ecken der Pfeiler machen keine günstige Wirkung. Die Figuren sind oben kleiner als unten.

Das Projekt von Treves hat gedrückte Giebel. Das Hauptgesims ist ganz weggelassen, was erlaubt und sogar gerathen ist, wenn man die Façade selbständig behandelt, was aber hier nicht der Fall ist. Die Akanthuspilaster sind nicht glücklich.

Die genannten Architekten sind es, deren Arbeiten Prof. Semper zu einer engeren Discussion vorschlug. Ein jeder Preisrichter brachte ähnliche Vorschläge, so daß man endlich dahin gelangte, 25 Projekte ohne Weiteres auszuscheiden und die Projekte von 15 Architekten specieller zu besprechen. Diese Architekten oder ihre Zeichen waren:

3 Calderini II. — 4 Cipolla II. — 10 Boito IV. — 15 Partini IV. — 17 Scala I. — 20 Scala IV. — 21 Conti IV. — 22 Falcini III. — 24 Leopoldo II. — 25 Felli II. — 26 Petersen II. — 28 de Fabris IV. — 37 Treves IV. — 38 und 40 Capellini II.

Von diesen Projekten wurden wiederum 9 beseitigt und 6 endlich zur Abstimmung zugelassen und zwar die Projekte der Herren:

		Für:	Gegen:
IV.	M. Treves	0	8
	De Fabris	5	3
	Partini	4	4
II.	Cipolla	3	5
	Petersen	0	8
	Alvino	4	4

für welche sich die Stimmen wie vorstehend vertheilten.

Prof. Semper suchte zuerst durch seine Abstimmung für den Sieg Cipolla's und Alvino's, d. h. des Basilikalsystems einzutreten. Endlich stimmte er, als noch keine Entscheidung gekommen war, für das Projekt Partini's als das beste tricuspidale, und gegen das des Herrn de Fabris. Dieses hatte das Glück, zu allerletzt zur Abstimmung zu gelangen, und zu einer Entscheidung glaubte die Kommission diesmal doch endlich kommen zu müssen. So trug de Fabris den Sieg davon.

Die Frankfurter Dombau-Gesellschaft.

Frankfurt, im September.

Am 26. August war hier eine Versammlung zur Gründung eines Dombau-Vereins. Weil von keiner Seite die Form dieses Vereins näher festgestellt wurde, beauftragte man die Vorstände des Alterthums-, des Künstler-Vereins und des Vereins für bauliche Interessen mit dem Entwurf von Satzungen. Zwei Tage nachher zeigte sich's, daß eine Partei schon Alles vorbereitet hatte und auf einmal mit einem fertigen Plan hervortrat, ehe die Männer der anderen Ansicht sich sammeln konnten. Diese Partei ist eine klerikale oder wenigstens unter dem Einfluß des geistlichen Raths Thissen stehend. Am zweiten Tag war schon eine Einladung auf den dritten Abend (Donnerstag 29. August) in allen Blättern zu lesen, in der die Satzungen berathen und der Verein definitiv konstituirt werden sollte. Die Einladung war so gestellt, daß nicht einmal ein Protest gegen dieses ordnungswidrige Verfahren vor der Versammlung mehr in die Presse kommen konnte. Die Opposition mußte sich darauf beschränken, in der Versammlung gegen die sofortige Berathung von Statuten zu protestiren, die weder zuvor in der Presse veröffentlicht, noch im Druck der Versammlung vorgelegt waren. Wie die Herren richtig berechnet, waren in Folge ungenügender Einladung nur Mitglieder der einladenden Vereine und einige geistliche Herren erschienen, zusammen etwa 80 — 90 Personen. Die Opposition war nur von wenigen Männern vertreten. Die Mehrheit der Versammlung begann sofort bei einem Antrag auf Vertagung, den Redner niederzuschreien, und ging ohne weitere Debatte zur Tages-Ordnung. Das Statut, was sie festsetzte, besteht aus 16 Artikeln, deren Fassung so vieldeutig, daß jedem Mißbrauch Thor und Thür geöffnet ist. Es liefert die ganze Leitung des Vereins in die Hände einer kleinen privilegirten Gesellschaft. Die nationale Idee, welche allerwärts mit Begeisterung aufgenommen wurde, ist verketzert, und die klerikale, die sich in das Gewand des Spießbürgerthums hüllt, an ihre Stelle gesetzt worden.

Das Statut giebt jedem, der 5 Gulden jährlichen Beitrag zahlt, das Recht der Mitgliedschaft. Wer 500 Gulden zahlt, wird „geborenes" Ehren-Mitglied mit dem Recht der Mitberathung im Vorstand. Wer weniger als 5 Gulden zahlt, darf bloß mit thaten (d. h. zahlen) aber nicht mit rathen. Das motivirte ein Herr in folgender Weise: „Das eigentliche Interesse am Dombau haben doch nur die wohlhabenden Leute; denn bei diesen ist die nöthige Intelligenz, um Kunstwerke zu verstehen. Das Millerche (der arme Handwerksmann), das Sonntags in den Dom ging und sein Gebet verrichtete, giebt auch seine sechs Kreuzer und freut sich, wenn der Dom wieder aufgebaut wird. Es macht aber keine Ansprüche, Mitglied zu werden, oder etwas mitreden zu dürfen"(!)

Wenn 300 Mitglieder zusammen sind, wird ein definitiver Vorstand von 30 Personen gewählt. (Das Satzungs-Komité hatte schon die Dreistigkeit sich „provisorischer Vorstand" zu nennen.) Dem Vorstand steht das Recht zu, eine beliebige Anzahl von „Ehren"-Mitgliedern zu ernennen, die das Recht der Mitberathung im Vorstand haben. Die Opposition hatte die größte Mühe, der Versammlung begreiflich zu machen, daß das Stimm-

Recht der „Ehren"=Mitglieder (welches das Satzungs=Komité vorschlug), das ganze Wahlrecht des Vereins zerstören würde, weil sie nach wenigen Jahren mehr „geborene" Vorstands=Mitglieder hätten, als gewählte. Ein paar „geborene" Vorstands=Mitglieder sind indeß doch geschaffen worden: dem regierenden Bürgermeister, dem Dompfarrer und dem Dombaumeister haben sie Sitz und Stimme im Vorstand verliehen.

Wenn der Verein wirklich einen bestimmt ausgesprochenen Zweck mit Rechten der Mitglieder hätte, dann könnte er durch diese drei gebornen Vorstände schon hintertrieben werden. Eine Kontrole zum mindesten über den Bau und die Verwendung der Gelder ist nicht denkbar, wenn Bürgermeister, Pfarrer und Baumeister in der Kontrol=Behörde sitzen. Der Verein hat aber nach dem Statut keinen anderen Zweck als Gelder zu sammeln und dieselben ohne jede Bedingung dem Baufonds zu übergeben. Wer den Baufonds verwaltet, ist noch nicht einmal ausgemacht; denn es wird sich fragen, ob die Stadt oder der Staat das Verwaltungsrecht beanspruchen können. Dann kann's den Geldern vielleicht ergehen, wie den gesammelten Flottengeldern. Als ein scheinbares Recht einer freien Verfügung erscheint der Vorbehalt „einen Theil der Ausführung selber zu übernehmen". Wenn man es aber mit der unbedingten Auslieferung der Gelder und dem Verzicht auf ein Mitsprechen bei dem Bauplan zusammenhält, so erscheint es bloß als eine Klausel, die dem Vorstand das Recht einräumt, Tabernakel, Altarbilder und andere kirchliche Ausschmückungen in ungemessener Ausdehnung anschaffen zu können.

Darauf lief auch eine Rede des Herrn Thissen hinaus, worin er bat, „den Thurm nicht von der Kirche zu trennen". Der Thurm gehört nämlich der Stadt; die Kirche der katholischen Gemeine. Der Herr Pfarrer weiß, wie närrisch die Frankfurter auf ihren Pfarrthurm versessen sind; für den opfern sie Alles, für die (katholische) Kirche würden sie (d. h. die Protestanten) nichts oder nur wenig thun. Dem Herrn Pfarrer gilt es nicht blos darum, eine Zusammengehörigkeit von Thurm und Kirche herzustellen, sondern auch aus den von der Kirchthurms=Begeisterung gespendeten Geldern die Kirche in ungebundenem Maß ausschmücken zu können.

Aus den Satzungen und dem ganzen Gebahren der Leiter dieses Vereins erhellt zur Genüge, daß der Herr Pfarrer Thissen der eigentliche intellektuelle Urheber der ganzen Sache ist. Derselbe ist indeß klug genug, die Anderen die Kastanien aus dem Feuer holen zu lassen. Auf die Bekämpfung der Opposition läßt er sich nicht ein; das Einzige, was er öffentlich thut, ist, der Eitelkeit der Frankfurter Altbürger zu schmeicheln. „Sie seien stets die Wächter der Kirche gewesen; sie hätten immer erst bei sich angefangen und erst dann fremde Hülfe angenommen, wenn ihre Kraft nicht mehr ausgereicht hätte". Solche Schmeichelreden aber haben ihr Ziel nicht verfehlt.

So läuft die ganze Sache Gefahr, in eine schiefe Richtung gebracht zu werden. Die Bürgerschaft wird aber ernüchtert werden, wenn ihr einmal die Berechnung von ein bis zwei Millionen Gulden vorgelegt wird welche sie für die Herstellung des Zerstörten (die städtische Brandkasse muß dafür aufkommen), für den Ausbau des Thurmes und die Freilegung des Domes von den angebauten Häusern und Schirnen aufbringen muß. Sie wird dann, in Erinnerung der vielen hier für Bauten verschleuderten Gelder sich Satzungen machen, welche ihr das Recht zum Mitsprechen geben.

Den auswärtigen Freunden des Domes sei diese Schilderung mitgetheilt, damit sie wissen, an wen und für was sie ihre Gelder geben. Damit sie auch die Auffassung des hiesigen Komités über die auswärtige Mitwirkung kennen, wollen wir ihnen sagen, daß ihnen das Recht zusteht, unter sich „Hülfs"=Vereine zu bilden, sich nach Belieben zu organisiren und die Gelder an das Metropolitan=Komité nach Frankfurt zu schicken. Wer 5 Gulden zahlt, kann Mitglied der Frankfurter Gesellschaft werden, wenn's der Frankfurter Vorstand erlaubt; wer 500 Gulden gibt „geborener" Mit=Vorstand. Wenn er die Reisekosten aufwendet, kann er auch seine Rechte persönlich in Frankfurt üben. — **H. B.**

Korrespondenz.

Weimar, Anfang August.

Z Nur für wenige Tage war in der großherzoglichen Kunstschule ein großes Oelgemälde — (21 Fuß breit, 13 Fuß hoch) — ausgestellt, welches die Professoren F. Pauwels und P. Thumann unter Beihülfe des Malers Carl Gussow (Schüler des Ersteren) ausgeführt haben. Den Gegenstand bildet „die Verherrlichung der amerikanischen Union", und nach speciellen Angaben des Bestellers, Kunsthändler D'Huyvetter aus Antwerpen, war die allegorische Gestalt der transatlantischen Republik zwischen Washinton und Lincoln als erhöhte Mittelgruppe, die Befreiung der Farbigen auf der einen, die Einwanderung der Kulturvölker der alten Welt auf der anderen Seite darzustellen. Das Motiv war als solches nicht ungünstig und die Künstler würden im Stande gewesen sein, durch glücklichen Aufbau der drei Gruppen die Schwierigkeit einer Vermittelung zwischen der idealen Mitte und der lebendigen Wirklichkeit der Seitenparthien zu veranlassen, hätte nicht der Besteller durch Forderung einer eingeschobenen Figur der Gesammtwirkung eine so empfindliche Störung zugefügt, daß wir von diesem Punkt ganz absehen müssen, wollen wir die künstlerische Leistung der Urheber würdigen. Und diese eine Figur ist gerade die auffälligste des ganzen Bildes. Wir sehen nämlich

auf lichtem landschaftlichen Hintergrunde, welcher links das Kapitol, rechts den Hafen von Washington zeigt, die auf teppichbedeckter Stufenestrade erhöhte Mittelgruppe: die Union als weibliche Idealgestalt vor einem von Palmenzweigen umgebenen Throne, links neben ihr Washinton mit einer Gruppe von Soldaten des Unabhänigkeitskrieges, zur Rechten allein stehend Lincoln in moderner Tracht, doch mit den Mantel drapirt — alle diese Gestalten in fein abgestimmten mäßig dunkeln Tönen zu geschlossener Wirkung auf dem hellen Grund vereinigt. Zur Linken den ganzen Vordergrund und die Stufen der Estrade unter dem wehenden Sternenbanner erfüllend, die in voller Kraft des pastosen Kolorits leuchtenden überlebensgroßen Gruppen der Farbigen, Mulatten und Neger in allen Abstufungen von Schwarz zu Gelb, in denen die Freude der Befreiung und die leidenschaftliche Aeußerung des Dankes mit den lebhaftesten Ausdruck des südlichen Naturells dargestellt wird; auf den untern Stufen der Estrade steht mit der Geberde des Predigers mitten unter ihnen der Theolog Beecher, ein würdiges Portait und als mildernder Kontrast innerhalb der erregten Gruppen von bester Wirkung. Die rechte Seite ist ganz erfüllt von den sämmtlich der Mitte zugewendeten Gruppen der Einwanderer; aus der Tiefe vom Hafen her, dessen beflaggte Masten hinter ihnen aufragen, zum Land aufsteigend, sind sie meist in Halbfiguren sichtbar, Leute aller Nationen in mannigfacher Tracht und mit dem charakteristischen Gepäck des Auswanderers, der Grieche, Slovake, Schotte, Irländer, der deutsche Handwerker, thüringische und hessische Bauern mit Frau und Kind, der Franzose, Tyroler, Ungar sind an sprechendem Typus kenntlich; — auch die älteren Einwanderer, Spanier und Chinesen, sind nicht vergessen. Unglücklicher Weise wird diese ganze lebensvolle, mit meisterlicher Breite behandelte Gruppe überragt von der frei in ganzer Figur sichtbaren, auf den Stufen stehenden Gestalt des Staatssekretairs Galusha Grow, in welchem der häßlich-prosaische, die Kunst negirende Typus des Stock-Yankee, hager und bleich, mit markirtem Gesicht und häßlichem Kinnbart amerikanischen Schnittes, zum erschreckenden Ausdrucke kommt. Ganz gerade stehend, im schwarzen Oberock, ohne Mantel, empfängt er mit einer nur angedeuteten Handbewegung die Ankommenden. Wie gesagt, man muß diese den Künstlern aufgenöthigte Gestalt, an deren Stelle im ersten Entwurf ein deutscher Geistlicher, die Ankommenden führend, angeordnet war, aus dem sonst durchaus befriedigenden Ganzen hinwegdenken, um sich ungestört seiner bedeutenden Vorzüge zu erfreuen, um derentwillen wir es den besseren neueren Historienbildern realistischer Richtung an die Seite stellen. Das Bild geht von hier sogleich nach Antwerpen, um dort von Michiels gestochen zu werden und dann die überseeische Reise anzutreten. Daß es nicht in mehreren deutschen Städten gesehen werden konnte, bedauern wir aufrichtig, denn einmal ist es ein an sich sehr beachtenswerthes Kunstwerk, es zeugt aber auch namentlich für die hervorragende Lehrbegabung von Professor Pauwels, der hier als Leiter des Ganzen mit seinen beiden Mitarbeitern (von denen Thumann den größten Theil der figürlichen Gruppen, Gussow die nebensächlichen Parthien ausführte) ein völlig harmonisches Kunstwerk schuf. Wir erinnern uns, wie die Vorzüge seiner echt malerischen, gesunden Kunstweise sich bisher noch an allen begabten Schülern als höchst förderlicher Einfluß erwiesen haben; so an dem trefflichen „Knabenporträt mit Hund“ von Leon Pohle in Leipzig, das gegenwärtig auf der Dresdener Ausstellung den dortigen Leistungen sehr zu seinem Gunsten gegenübersteht, und in dem soliden fein aufgefaßten „Porträt des Fräul. von Seebach“ von Bertha Froriep in Weimar. — Jedenfalls erscheint es solchen Leistungen gegenüber angezeigt, einen Unterschied zu machen zwischen dem Atelier-Unterricht der Weimarer Kunstschule und der Klassen-Erziehung sonstiger deutscher Akademien, deren Mängel kürzlich in der Presse dem weimar'schen Institut sehr mit Unrecht vorgeworfen wurden.

Nekrolog.

Mac-Culloch, Horatio, einer der hervorragendsten britischen Landschaftsmaler, dessen Tod am 24. Juni in Edinburg nach langem Leiden erfolgte, war der Sohn eines Webers in Glasgow, wo er im Jahre 1806 geboren wurde. Mit nur mäßiger Schulbildung ausgerüstet und anfänglich für das Handwerk seines Vaters bestimmt, arbeitete er sich, ohne akademischen Unterricht, ja selbst ohne auch nur eine bessere Anleitung zu erhalten, als sie vielleicht ein gewöhnlicher Stubenmaler gewähren konnte, aus niederen Verhältnissen zu einem Künstler empor, dessen persönliche Liebenswürdigkeit, Belesenheit und geistreiche Unterhaltung nicht minder gerühmt werden als die trefflichen Leistungen seiner Palette. Die landschaftlichen Reize seiner schottischen Heimath wirkten mächtig auf die Entwickelung seines Talentes, und bereits in seinem zwanzigsten Jahre durfte er es wagen, ein Gemälde seiner Hand in Edinburg zur öffentlichen Ausstellung zu bringen. Im Jahre 1834 stellte er nicht weniger als neun Landschaften aus, und zwei Jahre später ernannte ihn die Schottische Akademie zu ihrem Associate. Die Motive seiner zahlreichen, durch malerischen Reiz, glücklich erfaßte Licht- und Luftwirkungen ausgezeichneten Schilderungen entnahm er ausschließlich dem schottischen Hochlande, an welchem er, ein ächter Sohn der Berge, mit treuer Liebe und Bewunderung hing.

Bal, Cornelis Joseph, einer der trefflichsten Kupferstecher Belgiens, geb. zu Antwerpen 1820, ist am 31. Juli in seiner Vaterstadt gestorben. Nachdem er auf der Akademie zu Antwerpen seine Studien gemacht, begab er sich nach Paris, um unter Leitung von Achille Martinet sich vollständig auszubilden. Im Jahre 1848 ward ihm der große römische Preis zuerkannt. Nachdem er in Italien und auf Reisen im Auslande sein Talent zur Reife gebracht hatte, ließ er sich in Paris nieder, wo er mit

seinem Stiche nach dem Gemälde Gallait's „die Versuchung des heil. Antonius" sich einen ehrenvollen Platz unter den Kupferstechern der Gegenwart sicherte. Nach dem Tode des Kupferstechers Corr berief ihn die Akademie zu Antwerpen im Jahre 1862 an dessen Stelle, der er leider nur wenige Jahre seine Kräfte widmen sollte. Von seinen Arbeiten sind noch besonders erwähnenswerth die Belle Jardinière von Raffael, Jeanne la Folle von Gallait, die Montenegrinerin und ihr Kind von Czermak. An der Ausführung seines letzten Werkes, die Abdankung Karl's V. von Gallait, wurde er durch seine Krankheit und den darauf erfolgenden Tod verhindert.

Personal-Nachrichten.

Dr. Gustav Heider, Präsident der Wiener Akademie der Künste und Referent für Kunstangelegenheiten im Ministerium für Kultus und Unterricht, welcher vor einem halben Jahre Titel und Charakter eines Ministerialrathes erhielt, ist nunmehr zum ordentlichen Ministerialrath befördert worden.

Der Bildhauer Alphons Lami, Zögling von Abel de Pujol und Duret, geb. in Paris 1822, ist in Alexandria in Egypten am 2. Juni gestorben.

Preis-Bewerbungen.

Den großen Preis der Pariser Akademie haben für 1867 erhalten für Malerei Paul Joseph Blanc (Aufgabe: Die Ermordung des Laius), für Architektur Henri J. Emile Benard (Aufgabe: Entwurf eines Kunstausstellungsgebäudes). Die Aufgabe für Bildhauer „Der Zorn des Achilles" hat keine des großen Preises würdige Lösung gefunden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

In Brügge ist gegenwärtig (bis zum 25. September) eine Ausstellung von solchen Gemälden alter und neuer Zeit eröffnet, deren Urheber in Brügge geboren sind oder dort geblüht haben. Gleichzeitig sind Bildnisse von Brügger Bürgern ausgestellt, welche vor dem 18. Jahrhundert gemalt worden sind. Ein Katalog dieser interessanten Ausstellung wird von James Weale und Ch. Venchelde vorbereitet.

b. **Von dem officiellen Ausstellungsberichte des österreichischen Centralcomité's** für die Weltausstellung von 1867 ist die erste Lieferung ausgegeben worden. Dieselbe bespricht die „Instrumente für Kunst und Wissenschaft", nämlich Musikinstrumente (Bericht von Prof. Ed. Hanslick), Apparate und Instrumente für Heilkunde (Dr. Leßner, Prof. der Instrumenten- und Bandagenlehre, und Dr. W. Pichler, Redakteur der „Wiener Med. Ztg."), Präcisions-Instrumente und Lehrmittel für den wissenschaftlichen Unterricht (physikalisch-mathematische von Dr. Pisko, Professor der Physik, Mikroskope von Dr. Wiesner, Docent am Polytechnischen Institut, Sammlungen und Lehrmittel für den naturwissenschaftlichen Unterricht von Dr. W. Pichler), endlich Uhren (Ingenieur Kohn). Es ist auffallend, daß die Redaktion sich durch die traurigen Erfahrungen, welche nach der Pariser Ausstellung von 1855 in der Richtung gemacht wurde, nicht von der Ausgabe in Lieferungen hat abhalten lassen. Damals vergingen Jahre, bis der Bericht vollendet vorlag.

b. **Der österreichische Kunstverein** hat nach zweimonatlichen Sommerferien seine euphemistisch „Säle" genannten Zimmer wieder geöffnet; aber trotz der Pause würde er dieselben kaum zu füllen vermocht haben, wenn nicht viele Privatsammlungen in Anspruch genommen wären. Diesmal steuerten namentlich der Prinz und die Prinzessin (Clementine) von Koburg reichlich bei, und die Ausstellung dankt ihnen manches interessante Stück, wenn auch das Interesse nicht immer ein künstlerisches genannt werden kann. So lernen wir zwei Spanier kennen, Manuel Cabral Bejarano in Sevilla (die Gründonnerstags-Procession in Sevilla) und Pharamono Blanchard in Cadix (Fahrt zum Stiergefechte in Sevilla), deren Gemälde ein großes kulturgeschichtliches Verdienst nicht abzusprechen ist, während sie uns von dem heutigen Zustande der Kunst in Spanien keine vortheilhafte Meinung beibringen. Technik ist vorhanden, das Detail mit großer Sorgfalt ausgeführt, die Köpfe der zahlreichen Figuren möchte man für Porträts halten, aber die Gesammthaltung der Bilder, der Ton, die Perspektive lassen alles zu wünschen. Eben daher stammen Gretchen am Spinnrocken und Faust (so schlecht beleuchtet, daß es unmöglich ist zu bestimmen, welche der Scenen im Studirzimmer der Maler hier vor Augen hatte) von Ary Scheffer, Ansicht der Insel Phile in Oberägypten von Jacob Jacobs in Antwerpen u. a. Von dem schnell berühmt gewordenen Johann Matejko in Krakau haben wir ein kleines Bild, wieder aus der Geschichte seines Vaterlandes, „Wladislaw der Weiße, Herzog von Gniewkowo, wird von einem Gesandten des polnischen Adels aufgefordert, das Kloster St. Benigne zu Dijon zu verlassen und seine Ansprüche auf den polnischen Thron geltend zu machen (1374)" — geistreich und blendend wie alles, was wir bisher von ihm kennen lernten, aber auch ebenso kalt und grell in der Farbe. Außerdem erwähnen wir einen „Besuch im Kloster" von A. Teichs in Dresden, Genrebilder von Bürkel in München, ein recht manierirtes Frauenporträt von Schrotzberg, Landschaften von Nowopacky, Seelos (wohl ein Dutzend Stücke aus Südtirol), Obermüllner, Van Bommel, Kriehuber (Aquarel) in Wien, Ruthes in Hamburg, Bossnet in Brüssel, Stademann und Horst in München 2c. 2c. und als Curiosa einen (echten Theater-) Räuber von „Hofmaler" Grund in Baden-Baden und einen unbeschreiblichen Taucher von Echtler in Wien. Auch wurden zahlreiche Probedrücke des noch vom Kaiser Maximilian unternommenen Prachtwerks über die auf seiner brasilianischen Reise gesammelten Aroideen ausgestellt.

Kunstliteratur.

* **Die Anwendung des Sgraffito für Façaden-Dekoration.** Unter diesem Titel veröffentlichen die Architekten Emil Lange und Joseph Bühlmann in München unter Mitwirkung des Bauraths Prof. Lange dortselbst bei E. A. Fleischmann soeben ein stattliches Folioheft, welches sich die Aufgabe stellt, die Wiedereinführung jener von der Architektur der Renaissance mit so großem Reiz gehandhabten Dekorationsweise in die moderne Kunst fördern zu helfen. „Das Verständniß" — bemerken die Verfasser ganz richtig — „womit die Renaissance dem Alterthum gegenüber Flächen jeder Art mit Zierformen auf das Wohlgefälligste ausfüllte, ist eine wesentlich neue Seite der Architektur und als solche bei dem fast gleichen dekorativen Verlangen der Gegenwart für uns von hohem Werthe". Das Herausgreifen dieses einzelnen Zweiges aus der Fülle der dekorativen Mittel der Renaissance rechtfertigt sich leicht. Zunächst wird das Ganze jener herrlichen Architektur dadurch besser erkannt, daß man jede einzelne ihrer künstlerischen Darstellungsweisen für sich betrachtet und gleichsam zergliedert. Dann aber verbindet gerade das Sgraffito zwei in unseren Tagen so besonders hoch geschätzte Eigenschaften: mannigfachste Verwendbarkeit und Billigkeit. Das Sgraffito schließt sich in seinen höchsten Leistungen der farbigen Dekoration an und wiegt den Mangel an Reichthum und Glanz der Wirkung durch die Leichtigkeit seiner Herstellung und die Beweglichkeit seines Stils auf. Es ist daher namentlich für Bauten profaner Bedeutung und bei beschränkten materiellen Mitteln zur Erzielung eines feinen dekorativen Eindrucks mit bestem Erfolg anzuwenden. Indem die Verfasser, als Belege hierfür aus neuester Zeit, auf Semper's bekannte Sgraffito-Dekorationen hinweisen (vgl. Zeitschrift, 1866, S. 236) und auf den Ursprung der Technik in Kürze zurückblicken, führen sie zunächst den Stil und das technische Verfahren des Sgraffito, wie sie sich aus den Werken und Beschreibungen der Meister der Renaissance ergeben, unter beigefügter Abbildung der dazu erforderlichen Instrumente vor und wenden sich dann zur Erläuterung der Muster der Renaissance selbst, welche auf fünf Tafeln zusammengestellt sind. Dieselben geben die schönsten Beispiele von Sgraffito-Verzierungen an römischen und florentinischen Häusern, z. B. den Palästen Spagna, Guadagni, Spinelli u. a. wieder und zwar zum Theil nach Letarouilly, Montigny und Percier, zum Theil auch nach eigenen Aufnahmen. Die Ausführung der Tafeln ist sehr fein und sorgfältig, wir glauben aber, daß dem praktischen Architekten eine größere Anzahl von Detailblättern, in der Art der 5. Tafel und vielleicht in einem

noch größeren Maßstabe ausgeführt, nicht unwillkommen gewesen sein würde. Mögen sich die Verfasser durch die günstige Aufnahme, die ihr Unternehmen als solches verdient und gewiß finden wird, zu einer baldigen Vervollständigung desselben in der angedeuteten Richtung veranlaßt fühlen!

Sn. **Die neue Auflage von Nagler's Künstlerlexikon** wird unter der Leitung von Dr. Julius Meyer, Mitarbeiter der Zeitschrift für bildende Kunst und Verfasser der „Geschichte der modernen französischen Malerei“, im Verlage von Tendler & Co. in Wien vom Jahre 1868 an erscheinen. Dr. Meyer beabsichtigt, wie wir hören, die besten in- und ausländischen kunstliterarischen Kräfte zur Mitarbeiterschaft heranzuziehen, und es ist zu wünschen, daß ihm dies in der ausgedehntesten Weise gelingen möge, da eine so große und bedeutende Aufgabe nur, wenn ihre Last auf viele Schultern vertheilt wird, glücklich gelöst werden kann. Die Schwierigkeit des Unternehmens ist um so größer, als der Herausgeber der neuen Bearbeitung, die eine durchaus gründliche, dem neuesten Stande der Wissenschaft angemessene sein soll, bei der Behandlung des Stoffes, den Gesichtspunkt festzuhalten beabsichtigt, daß die Kunst als die Spitze des Kulturlebens und daher als eine Angelegenheit aller Gebildeten aufzufassen sei. Die Darstellungsweise würde also darauf abzielen, ein größeres und allgemeineres Interesse zu erregen, als es das Nagler'sche Werk vermochte. Dürfen wir noch einen Wunsch bei dieser Gelegenheit aussprechen, so ist es der, daß das Unternehmen, dem jedenfalls die alphabetisch-lexikalische Form verbleiben soll, an wenigstens zwei Stellen, bei A und L, zugleich in Angriff genommen werde. Dadurch würde jedenfalls ein rascheres Fortschreiten der Arbeit ermöglicht und der Zwang des Alphabets, der dem Setzer oft noch mehr hinderlich ist als der Redaktion, wenigstens etwas von seiner Unbequemlichkeit verlieren.

Herman Grimm hat die Absicht, einen neuen Versuch zu machen, um sich zu dem handschriftlichen Nachlaß Michelangelo's den Zugang zu verschaffen. Derselbe liegt bekanntlich in Florenz unter Schloß und Riegel, die der letzte Nachkommen der Buonarroti diesen Schatz seiner Vaterstadt mit der Bedingung vermacht hat, daß nichts davon veröffentlicht werde. Vielleicht gelingt es dem Biographen Michelangelo's, der eine dritte Auflage seines Werkes vorbereitet, doch noch die Väter der Stadt Florenz zu überzeugen, daß das Interesse der Wissenschaft höher steht als die sinnlose Laune eines Verstorbenen.

Kunsthandel.

Z. **Vom Schwarzwald.** Ein Bilder-Cyklus zu Berthold Auerbach's Dorfgeschichten von Albert Kindler. I. Joseph im Schnee. Fünfzehn Original-Zeichnungen in Holz geschnitten von R. Brend'amour in Düsseldorf. Berlin, Grote.

Nachdem die Holzschnitt-Produktion längere Zeit hindurch sich fast ganz in die Illustrirten Zeitschriften zurückgezogen zu haben schien, sind in den letzten drei Jahren wieder mehrere große illustrirte Bücher und selbständige Holzschnitt-Folgen erschienen, zu denen auch die früher ausschließlich lithographirende Düsseldorfer Schule beigetragen hat. Im Allgemeinen darf man behaupten, daß eine Reihe von Zeichnungen, welche eine bestimmte Dichtung illustriren und doch nicht in Bilder umsetzen, nicht gewissermaßen eine malerische Nachdichtung sind, ohne Text nicht erscheinen sollten. Bei Kindler's vorliegenden Blättern kommt hinzu, daß sie wirklich nicht künstlerische Originalität genug besitzen und namentlich nicht mit der nöthigen Kraft und Frische für die Holzschnitt-Technik gezeichnet sind, um selbständig zu interessiren. Die Köpfe sind sehr leer, zum Theil wohl auch verschnitten. Das beste Blatt „da kauert am hellen Tage etwas wie ein Gespenst“ geschnitten von H. Käseberg, dem die Ausführung der übrigen wohl nicht angehört, haben wir schon in der „Düsseldorfer Holzschnitt-Mappe“ gesehen.

Z. **Das Abendmahl des Herrn. Christus und die zwölf Apostel.** Nach den im Besitze ihrer königlichen Hoheit der Großherzogin von Sachsen-Weimar befindlichen Original-Pastellbildern von Leonardo da Vinci gezeichnet vom Professor J. Nießen, photographirt von Friedrich Bruckmann. Mit erklärendem Text von Dr. J. Sighart. München, Bruckmann's Verlag. —

Dazu als besonderes Textheft: Leonardo da Vinci und sein letztes Abendmahl. Eine kunsthistorische Skizze von Dr. J. Sighart. Ebenda.

Die höchst interessanten Pastellzeichnungen zu neun Köpfen von Leonardo's Abendmahl, welche nach mancherlei Besitzwechsel in das Eigenthum der Frau Großherzogin von Weimar gelangt sind, in Photographie zu besitzen war schon lange der Wunsch aller Kunstfreunde. Wie der Text der vorliegenden Publikation besagt, hätten sich dieselben „ob des Widerstandes der Farben nicht zur Photographirung geeignet“ und es wird uns versichert die von Prof. Johannes Nießen (jetzt Konservator des Museums zu Köln) ausgeführten Kreidezeichnungen seien von einer „die Originale ersetzenden Vollkommenheit der Ausführung“. Nun ist es freilich schwer aus dem Gedächtnisse über die Treue von Reproduktionen zu urtheilen, aber wir müssen offen bekennen, daß aus diesen Köpfen ein zu subjektiver Zug spricht, als daß wir uns auf ihre innere Uebereinstimmung mit den freilich über die Maßen schwer zu kopirenden Originalen verlassen möchten. Wer einmal Nießen's Atelier besucht oder auch eines seiner Bilder, wie den „Johannes vor Herodes“ gesehen hat, der findet in den Köpfen des Abendmahls zu viel von jenem gesteigerten Ausdruck, jenen eigenthümlichen Augen, großen Schädelformen und geschwungenen Zügen wieder, welche der Beschauer noch lange nach der Beschauung von Nießen's Arbeiten nicht aus dem Gedächtniß bringt. Wir sind es von dem überaus strebsamen Künstler überzeugt daß er, wie der begleitende Text sagt: „sich mit heiliger Liebe und Begeisterung in den unergründlichen See dieses Wunderbildes versenkt hat“ aber wir fürchten, er hat auch die Kopien der Originale nicht ohne das starke Maß eigenen Hinzuthuns zu zeichnen vermocht, mit welchem er die drei dort nicht vorhandenen Köpfe, Simon, Thaddäus und Christus mit Benutzung der Durchzeichnungen Bossi's von den Kopien des d'Oggione u. A., die sich in Weimar befinden, „ganz im Geiste und in der Technik der übrigen“ ergänzt hat. Zumal beim Christus, den er zehnmal ausführte, bedauern wir, daß thatsächlich etwas von der Skizze in der Brera vollkommen Verschiedenes entstanden ist, worin wir eben nur den Zeichner und — zum wenigsten nach unserer persönlicher Empfindung — gar nichts von Leonardo erkennen. Ohne deshalb irgend Jemanden die Freude an den immerhin würdigen und mit anzuerkennendem Ernste geschaffenen Blättern mindern zu wollen, müssen wir doch die empfohlene Verwendung derselben gerade in Akademien und höheren Schulen entschieden widerrathen.

Der Text ist eine mit offenbarer Liebe zur Sache und fließend geschriebene Kompilation der neueren Literatur über Leonardo, deren einzelne Unrichtigkeiten hier zu rügen nicht am Orte ist.

—n. **La Bella Visconti,** das reizende weibliche Brustbild in der Sammlung des Herrn E. Rothpletz in Aarau, welches von seinem Fundorte, einer Villa im Veltlin, die Benennung erhalten hat und für eine Arbeit Raffael's gilt, wird demnächst,

von Fr Weber in Basel mittelst des Grabstichels vervielfältigt, bei E. H. Schröder in Berlin erscheinen. Bei der edlen Anmuth, welche die mild=ernsten Züge dieses jugendlichen Frauenbildes verklärt, dessen ganze Schönheit die bekannte auch von Herman Grimm in seiner Zeitschrift veröffentlichte Photographie nur ahnen läßt, und bei der bewährten Trefflichkeit der Arbeiten Weber's wird es dieser dankenswerthen Publikation gewiß nicht an Freunden und Liebhabern fehlen. Wir machen um so lieber auf das bevorstehende Erscheinen des interessanten Blattes aufmerksam, als dem Grabstichel heut zu Tage nur selten Aufgaben zu Theil werden, die wie diese geeignet sind, auch den ernsten Kunstfreund in vollem Maße zu befriedigen.

—n. **Hausbibliothek deutscher Klassiker,** illustrirte Ausgaben ihrer Meisterwerke, heißt ein neues Unternehmen der Grote'schen Buchhandlung in Berlin, welches in Folge des Erlöschens der Autorenrechte unserer Dichter und Schriftsteller, die vor 1837 verstorben sind, hervorgerufen ist. Die durch ihr Bestreben, die Holzschnittillustration durch wirklich künstlerische Leistungen auf eine bessere Stufe zu bringen, wohlbekannte Verlagshandlung hat sich nach tüchtigen Kräften umgethan, mit deren Hülfe es ihr wohl gelingen dürfte, den etwas weitaussehenden Plan gut durchzuführen. In dem Prospekte werden als Illustratoren genannt: Ferd. Piloty, Adolf Schmitz, Paul Thumann, Gabriel Max, Carl Schlesinger und Ernst Bosch. Ist es uns erlaubt, bei dieser (nach dem ungemein billigen Preise zu rechnen) auf sehr weite und massenhafte Verbreitung angelegten Publikation einen Wunsch auszusprechen, so ist es der, daß die Holzzeichnungen sich an möglichst einfache und klare Striche halten und nicht so sehr im ausgeführten Detail oder in grellen Effekten à la Doré als in dem Reiz des Umrisses und der markigen Betonung der Form ihre Stärke suchen. Das erste Bändchen (Preis 8 Sgr) soll „Voß' Luise" mit Illustrationen von Paul Thumann bringen, und der Illustrator wird freilich dabei sein Bestes thun müssen, um die nicht sehr idyllisch gestimmte Gegenwart für diese einer ziemlich veralteten Geschmacksrichtung angehörende Dichtung wieder zu erwärmen.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Wilhelm v. Kaulbach** ist vom regierenden König Ludwig von Bayern beauftragt, zu einer Anzahl von Meisterwerken der Poesie Zeichnungen in größerem Maßstabe zu entwerfen, welche zunächst für den Privatbesitz des jugendlichen Monarchen bestimmt sind. Eine der letzten, zu diesem Cyklus gehörigen Zeichnungen illustrirt Walter's von der Vogelweide berühmtes Liebeslied: „Unter der Linden" u. s. w.

S—t. **Prof. Halbig in München** hat eine Gruppe badender Mädchen in Marmor vollendet. Dieselbe ist für New=York bestimmt.

* **Herr Cramer=Klett in Nürnberg** hat sein dortiges Wohnhaus einem Umbau unterziehen und mehrere Räume desselben im reichsten Renaissance=Stil neu dekoriren lassen. Die Pläne dazu lieferte Baurath Hügel in München; der malerische Theil der Dekoration rührt von Lindenschmit in München her.

Sn. **Max Lohde,** der letzte Schüler von Cornelius, hat kürzlich vier Wandbilder im Treppenhause des Berliner Sophiengymnasiums vollendet. Die Kompositionen, deren jede eine Wand von 25 resp. 26 Fuß Länge einnimmt, sind allo sgraffito, jedoch in einer eigenthümlichen bisher nicht angewandten Technik ausgeführt und stellen die Entführung und die Rückkehr der Helena, die Rückkehr Agamemnon's und die Heimkunft des Odysseus dar. Eine lithographische Publikation dieser Kompositionen steht bevor.

b. **Zur Angelegenheit des Wiener Museenbaues** verlautet, daß das bekannte Votum nebst den Projekten der „Stadterweiterungs=Kommission" vorgelegt wurde, daß diese sich ohne die ästhetischen Bedenken der Jury entschieden für den Löhr'schen Plan aussprach und daß dieser daher alle Aussicht habe, ausgeführt zu werden.

S—t. **Zum neuen Rathhaus in München,** dessen Pläne bekanntlich von Hauberisser herrühren, wurde am 25. August, als dem Geburts= und Namenstag des Königs Ludwig II, der Grundstein gelegt. Der König selbst war auf die Einladung nicht erschienen, sondern hatte zu seinem Stellvertreter den Prinzen Adalbert bestimmt. Die Festrede hielt Bürgermeister von Steinsdorf, die kirchliche Feierlichkeit der Erzbischof von München.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Delestre, J. B., Gros, sa vie et ses ouvrages. Avec 55 gravures. 8. Paris, Renouard.

L'église impériale de St. Denis et ses tombeaux; illustré de 31 gravures sur bois. Paris, Fichot.

Lescure, M. de., Le château de la Malmaison, histoire, description, catalogue des objets exposés. Paris, H. Plon. 1867. 8⁰.

— —, Les Palais de Trianon, histoire, description, catalogue des objets exposés. Paris, H. Plon. 1867 8⁰.

Lübke, W. Bericht über die künstlerische Abtheilung der Allgemeinen Ausstellung in Paris. 8. Stuttgart, Ebner und Seubert.

— —, Abriß der Geschichte der Baustyle, unter Zugrundelegung seines größeren Werkes, jedoch mit besonderer Berücksichtigung des ornamentalen und konstruktiven Details als Leitfaden für den Unterricht bearbeitet. I. Abth. Die Baustyle des Alterthums. Dritte verb. und stark verm. Auflage. Mit 182 Holzschn. gr. 8. Leipzig. E. A. Seemann.

Neubürger, Ferd., Der Farbendruck auf der Steindruckpresse. Erste Lieferung. Mit Abbildungen und Farbendruckbeilagen. Berlin, Max Boettcher. 1867. 8⁰.

Pecht, Fr., Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe. 8. Leipzig, Brockhaus.

Piderit, Dr. Theod., Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik. Mit 94 photolithographischen Abbildungen. Detmold, Klingenberg. 1867. 8⁰

Plon, Eug., Thorvaldsen. Sa vie et ses oeuvres. 8. Ouvrage enrichi de deux gravures en burin par F. Gaillard. Paris, H. Plon. 1867. gr. 8⁰.

Pompe, Adolf, Ueber Kircheneinrichtung und Kirchenschmuck. Ein Konferenz=Vortrag. Berlin, Wilh. Schultze.

Reichensperger, Dr. Aug., Allerlei aus dem Kunstgebiete. Brixen, A. Weger. 1867. 8⁰.

Rossetti, W. M., Fine Art, chiefly contemporary. Notices reprinted with revisions. London, Macmillan & Co.

Schwabe, Ludwig, Die Griechen und die griechische Kunst am Nordgestade des schwarzen Meeres. Akademische Festrede. (Aus der Baltischen Monatsschrift 1867.) Riga, 1867. 8⁰.

Schulz, Joh. Heinr., Der Begriff des Schönen. Crefeld, Verlag des Verfassers.

Springer, A. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. gr. 8. Bonn, A. Marcus.

Streckfuss, Wilh., Perspective des rechten Winkels in schräger Ansicht. Neue Constructionen. Mit 4 lithographischen Tafeln, Breslau, Trewendt. 1867. 8⁰.

Stendhal, de, Mélanges d'art et de littérature. Paris, M. Lévy frères. 1867. 8⁰.

Taine, H., De l'Idéal dans l'Art. Leçons professées à l'école des Beaux-Arts: Paris, Germer Baillière. 1867 8⁰.

Weiße, Chr. H., Kleine Schriften zur Aesthetik und ästhetischen Kritik. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse und aus bereits Gedrucktem zusammengestellt von Prof. Dr. R. Seydel. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1867. 8⁰.

Welcker, F. G., Kleine Schriften zur griech. Mythologie, Kunst= und Literaturgeschichte. Herausg. von O. Lüders. Elberfeld, Friderichs. 8.

Westrheene, W., Paulus Potter. Sa vie et ses oeuvres. La Haye, M. Nijhoff. 1867. 8⁰.

Willson, E. J., Glossaire de Termes techniques d'Architecture Gothique. composé en Anglais, traduit par A. Le Roy. Paris, J. Baudry. 1867. 8°.

Woltmann, Alfr., Die deutsche Kunst und die Reformation. (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge Heft 31.) 8. Berlin, Lüderitz.

Zell, Karl, Die Kirche der Benediktiner-Abtei Petershausen bei Konstanz. Mit einem Anhange: Die bildlichen Darstellungen der Himmelfahrt Christi vom sechsten bis zum zwölften Jahrhundert. Von Prof. C. P. Bock. Mit 5 Illustr. (Aus dem Archiv für die Geschichte der Erzdiöcese Freiburg. II. Band.) gr. 8. Freiburg, Herder.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Deiker, Joh., Jagdbilder nach den Originalgemälden photographirt. 12 Blatt. Kl. Fol. Frankfurt, Keller.

Führich, Jos., Die geistige Rose. 16 Blatt in Holzschnitt. qu. 4. München, Gypen.

Genelli, Bonav., Raub der Europa, gest. v. J. Burger. gr. qu. Fol. Leipzig, R. Weigel.

v. Schraudolph, Freskogemälde im Kaiserdome zu Speyer, gest. von Andr. Schleich. 12 Blatt. 8. München, Gypen.

Inserate.

Nr. 22 der „Kunstchronik“ wird Freitag den 27. September ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

27. September.

KUNST-CHRONIK

Nr. 22.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 1⅓ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin:** **L. Sachse & Co.,** Hofkunsthandlung; in **Wien:** **P. Kaeser,** **Gerold & Co.;** in **München:** **E. A. Fleischmann.**

Hähnel's Friedrich-August-Denkmal für Dresden.

Dresden hat einen neuen monumentalen Schmuck von der Meisterhand Ernst Hähnel's erhalten. Das Monument, welches kürzlich feierlich enthüllt wurde, ist dem verstorbenen König Friedrich August II. gewidmet. Neben treuester Hingabe an seine Regentenpflichten zeichnete sich Friedrich August durch seine warme Liebe zur Wissenschaft, wie durch große Leutseligkeit und Güte des Herzens aus. Nach seinem plötzlichen Tode, welcher durch einen unglücklichen Sturz aus dem Wagen auf einer Reise in Tirol herbeigeführt ward, machte sich in dem sächsischen Volke sofort der Wunsch geltend, die Erinnerung an den trefflichen Fürsten durch ein Monument festzuhalten. Man hatte zunächst die Absicht, auf dem Palaisplatz oder Altmarkt in Dresden eine Denksäule mit einem Kolossalstandbild zu errichten; doch sah man später von diesem Projekte ab und erklärte sich schließlich für einen vom Prof. Hähnel ausgearbeiteten Entwurf, welcher in der Hauptsache dem gegenwärtig zu Stande gekommenen Denkmal zu Grunde liegt. Hähnel, welchem im J. 1859 die Modellirung und Herstellung des Denkmals definitiv übertragen wurde, hat, auf's Neue seinen Ruf bethätigend, den ehrenvollen Auftrag in befriedigendster, würdigster Weise ausgeführt.

Das auf dem Neumarkt in Dresden aufgestellte Denkmal hat eine Höhe von 15 Ellen, wovon 9 Ellen auf das Postament und 6 Ellen auf die Hauptfigur kommen. Der Totaleindruck erweist sich sehr wirkungsvoll; wohlthuend berührt das Auge der einfache, klare architektonische Aufbau des Ganzen, wie die von einem großen Schönheitsgefühl getragene Lebenswahrheit der Gestalten. Auf hohem Postamente, dem Auge des Beschauers jedoch nicht zu fern gerückt und ohne jede perspektivische Störung, tritt uns, fest und sicher, die stattliche Mannesgestalt des Fürsten entgegen, in die Uniform gekleidet, welche vorn der in großen Falten von den Schultern niederfließende Krönungsmantel frei läßt; die niederhängende, aber kraftvoll gespannte rechte Hand hält die Verfassungsurkunde, während die linke Hand an dem Degengefäße liegt. Das Haupt ist unbedeckt und zeigt in ergreifender Porträttreue die Züge des königlichen Herrn. Die warm empfundenen, individuell charaktervollen Formen sind im Sinne strenger Großheit stilisirt und so über das Ganze eine Feier ausgegossen, in welcher der hohe Begriff des Denkmals athmet. An den Stirnseiten des Postaments, auf vorgelegten kleinen Sockeln, sind, in vier freisitzenden, weiblichen Idealgestalten die Tugenden angebracht, welche den Gefeierten als Regenten schmückten. Vorn thront die Frömmigkeit, eine schlicht gewandete, edle Gestalt mit dem Kreuz in dem einen Arme, während der andere sich auf die Bibel stützt. Links sitzt, in einer belehrenden Bewegung und mit einem offenen Buche auf dem Schooße, die Weisheit. Rechts erblickt man, mit Schwert und Gesetzestafel, die Gerechtigkeit. Und auf der Rückseite ist, gepanzert und mit Löwenfell und Keule ausgerüstet, die Stärke dargestellt. Fein charakterisirt und belebt und ebenso durchgeführt, sind auch diese allegorischen Gestalten von großer Schönheit. Mit der Größe und Schönheit der Form verbindet sich eine edle und klare Behandlung der Gewänder und besonders ein treffliches Liniengefühl. Am durchgebildetsten in formaler Beziehung erscheint die Weisheit, die Gerechtigkeit dagegen am gelungensten in der Charakteristik. Die Masse des

Postaments, an welches sich die vier Allegorien anlehnen und welches durch eine breite Stufe aus dem Boden gehoben wird, ist zweckentsprechend in Renaissanceformen entwickelt. Auf acht Pilastern ruht das Hauptsims; über demselben befindet sich noch ein kleinerer Sockel, auf welchem die Hauptfigur steht und an welchem die Inschriften angebracht sind. Dieser Sockel könnte vielleicht noch etwas leichter sein und, in eine organisch belebtere Form aufgelöst, noch nachhaltiger als verbindendes, überleitendes Glied in die Wirkung des Ganzen eingreifen. Die untere Hälfte des Postaments, bis zu den Füßen der allegorischen Gestalten, ist aus rothem Granit hergestellt, der obere Postamenttheil wie sämmtliche Figuren in Bronzemetall-Guß und Ciselirung haben die Nachfolger Burgschmied's, die Erzgießer Lenz und Herold in Nürnberg in trefflicher Weise besorgt. Was den Platz betrifft, auf welchem das Denkmal aufgestellt worden, so ist derselbe vielfach angefochten worden. Jedenfalls mit Unrecht. Monumental zu feiernde Persönlichkeiten, die in einer ethischen und politischen Bedeutung aufgefaßt werden, die mit ihrer Kraft in das Leben eines Volkes eingriffen, gehören mitten in das Leben und Treiben ihres Volkes, in das Herz einer Stadt. Zudem ist der Platz durch seine Geschlossenheit, wie durch die architektonischen Verhältnisse des Hintergrundes der Wirkung des Monumentes günstig; ebenso wie der Aufstellungspunkt beinahe im Mittel von fast allen den Neumarkt durchkreuzenden Hauptverkehrsadern liegt. — Genug, daß es geglückt ist, einen edlen Fürsten würdig zu ehren und ihn getreu, wie sein Charakter war, unter sein Volk zu stellen.

C. Clauß.

Kollmann's anatomische Naturabgüsse für Kunstschulen und Akademien.

* Anatomie — plastische Anatomie! An ihr Studium denken Akademien und Künstler. Alle fühlen das Bedürfniß, den menschlichen Körper zu kennen, sie alle wünschen die durch die Haut verdeckten Bedingungen der äußeren Umrisse zu verstehen; aber der Weg ist noch kaum gebahnt, der dem Künstler aus dem Todten das Geheimniß des Lebendigen enthüllt. Anschauen und Beobachten spielen in seiner Entwickelung eine Hauptrolle, und soll er die Anatomie, den Bau des menschlichen Körpers, erfassen, so muß er die einzelnen Theile für sich und in ihrem Zusammenhang anschauen — beobachten können.

Es fragt sich, auf welche Weise das für ihn am einfachsten erreichbar sei.

Durch Vorträge! Das ist eine bekannte Sache; wohl überall werden sie gehalten und auch gehört; sie sind unbedingt nöthig. Der Gegenstand wird darin dem jungen Künstler nahegelegt und durch Präparate erläutert, eine Aufgabe, die jedoch für Anatomen von Fach nur dankbar wird, wenn sie nie vergessen, daß sie vor Laien sprechen, denen jeder naturwissenschaftliche Vorbegriff fehlt. Die Anatomie hat ihre eigene Sprache, die der Künstler erst verstehen muß, ehe er das eigentliche Gebiet betritt. Bevor man z. B. von der Muskulatur des Körpers spricht, muß man erklären, was ein Muskel sei; und die Wirkung dieser bewegenden Kräfte auf ein Gelenk wird unverständlich bleiben, wenn nicht das Princip des betreffenden Gelenkes klar gemacht ist. Jeder sieht, auch hier führt wie überall der Weg vom Einfachen zum Zusammengesetzten. Man fürchte nicht, daß diese Art des Unterrichts eine zu große Ausdehnung gewinne. In einem Winterhalbjahre zweimal wöchentlich $1^1/_2$ Stunde genügen, um das für den Künstler zunächst Nothwendige und Unentbehrliche der Knochen- und Muskellehre mit Hilfe von Präparaten zu erläutern, um am lebenden Modell während der Ruhe und in den verschiedensten Stellungen zu studiren; auch findet sich noch Zeit, einen Blick auf die innere Organisation zu werfen und die Bewegungen des Brustkorbes mit dem Vorgang der Respiration hervorzuheben. Breite Exkursionen über Mimik, Stehen, Gehen, Laufen, Theorie des Schwerpunktes sind freilich unmöglich, aber auch nicht das, was zunächst Noth thut. Das sind Themata, die in einem spätern Cyklus von Vorträgen für ältere Künstler anziehend sind, denn zu ihrem Verständniß gehört noch eine weit größere Menge von mechanischen Vorstellungen und geübtere Beobachtungsgabe. Soviel vom Vortrag über Anatomie für Künstler, der aber nicht ausreicht. Es liegt in der Natur des Vortrages, unaufhörlich weiter zu schreiten, immer neue Thatsachen zu erwähnen, und der Zuhörer muß bei der Beschreibung des kunstvollen Gebäudes, das er mit dem Lehrer durchwandelt, diesem durch die weiten Räume folgen. Es geht ihm wie dem Fremdling in einer Galerie; Bild reiht sich an Bild — Saal an Saal, und am Schluß fühlt er wohl den Gesammteindruck, er hat den Reichthum einzelner Kunstperioden erfaßt, lebendig sieht er noch einige der hervorragendsten Gemälde — alles Andere, die tausend berühmte Namen sind nur als schwacher Nachklang vor seinem Auge. Um all die Schätze zu erkennen, um von den Thaten früherer Meister zu lernen, muß er oft und öfter wiederkommen und wiederholt, sinnend betrachten. Gerade so in der Anatomie für Künstler. An die theoretische Vorlesung muß sich ein praktischer Kursus reihen. Am besten wären nun, wie beim Arzt, Secirübungen, den Bedürfnissen der Kunst angepaßt, bei denen der Künstler gleichzeitig durch Zeichnen das gewonnene Bild fixirte. Aber den Meisten flößt die Mephitis jener Säle einen unüberwindlichen Abscheu ein, und für andere wirkte die Zeit und Geldopfer eines solchen Studiums nicht minder abschreckend.

Es giebt glücklicherweise noch einen anderen Ausweg, um dasselbe zu erreichen, und die Akademie der bildenden Künste in München hat vor einigen Jahren diesen Weg gewählt, sie reiht an die theoretischen Vorträge des Winterhalbjahres einen Zeichnungskursus nach plastisch-anatomischen Präparaten. Nach dem Tode des Professors der Physiologie, Emil Harleß, der auch in Künstlerkreisen durch sein Lehrbuch der plastischen Anatomie bekannt ist, wurden diese Vorträge dem Docenten für Anatomie an der Universität, Dr. Kollmann, übertragen, und derselbe beauftragt, anatomische Gypsabgüsse, sogenannte plastisch-anatomische Präparate herbeizuschaffen, die sowohl bei den Vorträgen als bei dem darauf folgenden Zeichenkursus verwendbar seien. Im Laufe von fünf Jahren hat sich nun der anatomische Saal der Akademie mit einer Reihe vortrefflicher Präparate gefüllt, die mit Hilfe eines sehr talentvollen Künstlers, des Bildhauers Roth, und des Formators Kreittmayr, unter der Leitung des Anatomen mit nicht unbedeutenden Kosten hergestellt wurden. Die königliche Akademie hat nach und nach die Summe von nahezu 4000 Fl. darauf verwendet, so daß jetzt beinahe Vollständigkeit erreicht ist; es finden sich alle Parthien des menschlichen Körpers, vom beweglichen und unbeweglichen Skelet und der knöchernen Hand, bis zu dem mit kräftiger Muskulatur aufgebauten Torso, an dem die oberflächlichen Muskeln des Gesichtes, Halses, der Vorder- und Rückseite des Stammes lebendig bewegt dargestellt sind. Infolge sorgfältiger Auswahl der zum Abguß benutzten Objekte (von Personen, die eines gewaltsamen Todes starben) findet man an allen noch die Fülle des Lebens in den einzelnen Muskelformen, wodurch der widerwärtige Eindruck schwindet, der sonst an ähnlichen Produkten des Secirsaales haftet. Alle diese plastischen Präparate sind überdieß doppelt vorhanden: einmal in Gyps, weiß, mit einer kurzen Bezeichnung der Muskeln durch aufgeklebte Namen, und dann gemalt. Durch das Malen gewinnen diese Darstellungen an Leben, und was sehr wichtig ist, auch an Klarheit, weil der Unterschied zwischen Muskel, Sehne und Knochen schärfer in die Augen fällt und dadurch auf den Anfänger verständlicher wirkt.

In diesem Saale, unter diesen anatomischen Präparaten halten sich die Eleven der Akademie zwei Nachmittage jede Woche während des Sommerhalbjahres auf, zeichnen diese Objekte von verschiedenen Seiten und gelangen so unter der Leitung ihres Zeichenlehrers (des Prof. Strähuber) zu einer wirklichen Kenntniß dieses für sie unentbehrlichen Faches.

Die Verbindung theoretischer Vorträge und praktischer Uebungen macht selbst diesen schwierigen Stoff dem Künstler leicht und in der ihm gewohnten Weise zugänglich, er fühlt bald den Nutzen, den raschen Fortschritt und erhält dadurch das selbständig fördernde Interesse.

Daß die Wirkung dieser Methode nicht ausbleibt, kann unter Anderem die kürzlich in München ausgestellte und auch in diesen Blättern gebührend anerkannte anatomische Athletenfigur des oben bereits erwähnten Bildhauers Roth zeigen, der damit in der That für ein lebens- und geistvolles Studium der plastischen Anatomie eine ganz neue Bahn gebrochen hat.

Wir glauben schließlich den Lesern das vollständige Verzeichniß der bei dem Gypsformator Kreittmayr in München (Schützenstraße) zu den angegebenen Preisen käuflichen Abgüsse mittheilen zu sollen, denen eine Anzahl ebenfalls empfehlenswerther Abgüsse von Knochenpräparaten angefügt ist. Es wäre sehr zu wünschen, daß die Urheber dieser trefflichen künstlerischen Lehrmittel in den größeren deutschen Kunststädten Ausstellungen derselben veranstalteten, damit sich die Künstler- und Lehrerwelt durch eigene Anschauung von ihrem Werthe überzeuge.

a. Naturabgüsse.

		Fl.
1)	**Torso** mit der oberflächlichen Muskellage des ganzen Stammes in Gyps	300
2)	**Torso** in Papiermaché anatomisch genau die Ausdehnung der Muskeln und Sehnen gemalt	350
3)	**Rückseite des menschlichen Körpers**, oberflächliche Muskellage in Gyps	130
4)	**Rückseite des menschlichen Körpers** in Papiermaché, gemalt	175
5)	**Rechte Hälfte des menschlichen Körpers** mit der tiefen Lage der Rückenmuskeln und dem großen Sägemuskel in Gyps	130
6)	**Rechte Hälfte des menschlichen Körpers** in Papiermaché, gemalt	175
7)	**Hals und Brust eines Athleten** in Gyps	50
8)	**Hals und Brust eines Athleten** in Papiermaché, gemalt	70
9)	**Bein gestreckt**, vollständige Muskulatur in Gyps, drehbar aufgestellt	70
10)	**Bein gestreckt** in Papiermaché, gemalt	90
11)	**Bein gebogen** in Gyps	75
12)	**Bein gebogen** in Papiermaché, gemalt	95
13)	**Kniepartie eines stark muskulösen Schenkels** in Gyps	10
14)	**Kniepartie eines stark muskulösen Schenkels** in Papiermaché, gemalt	15
15)	**Arm gestreckt**, an einer senkrechten eisernen Stange nach allen Richtungen beweglich aufgestellt in Gyps	50
16)	**Arm gestreckt** in Papiermaché, gemalt	70
17)	**Arm gebogen** in Gyps	75
18)	**Arm gebogen** in Papiermaché, gemalt	95
19)	**Hand gestreckt mit Sehnen und Muskeln** in Gyps	20
20)	**Hand gestreckt mit Sehnen und Muskeln** in Papiermaché, gemalt	30
21)	**Hand gestreckt mit Sehnen und Muskeln** in Wachs, gemalt und unter Glassturz	40
22)	**Faust mit Sehnen und Muskeln** in Gyps	20
23)	**Faust mit Sehnen und Muskeln** in Papiermaché, gemalt	30
24)	**Faust mit Sehnen und Muskeln** unter Glassturz in Wachs, gemalt	40

b. Knochenpräparate.

	Fl.
1) **Skelet**, alle Gelenke beweglich	60—90
2) **Schädel**, Unterkiefer beweglich	7
3) **Hand und Fuß**, die einzelnen Gelenke beweglich à	6
4) **Hand und Fuß** unbeweglich à	3
5) **Obere Gliedmaße sammt dem Schulterblatt**, die einzelnen Gelenke beweglich	10
6) **Untere Gliedmaße sammt der entsprechenden Beckenhälfte**	10
7) **Männliches Becken**	8
8) **Weibliches Becken**	8

Korrespondenzen.

München, Mitte September.

S—t- Das Lokal des Kunstvereins beginnt sich wieder zu füllen, seitdem die Sommertage vorüber sind, welche die Herren Künstler auf's Land gelockt haben. Man sah manches Gute, so ein Thierstück von Fr. Voltz, Kühe vor einer Umzäumung, das sich vor seiner Umgebung durch ein schönes Helldunkel, eine klare Farbe und Deutlichkeit der Motive hervorthat. Auch die Landschaft hat Anerkennenswerthes aufzuweisen. Wir nennen zuvörderst eine Ansicht aus dem Harz von Th. Kotsch, ein Bild von ansehnlichen Dimensionen. Im Vordergrund befinden sich Bäume, die sich rechts dicht zusammendrängen. Durch dieselben hindurch und darüber hin blicken wir in eine bald näher bald ferner durch Höhenzüge unterbrochene Landschaft. Der Vordergrund, kräftig heraustretend, giebt der Perspektive das nöthige Relief, der Vortrag ist frei, ohne flüchtig zu sein, das Ganze nicht ohne malerischen Sinn entworfen. Auch eine Partie am Chiemsee von E. Schleich verdient genannt zu werden; merkwürdig an ihr war auch der Umfang, welcher selbst das größere Landschaftsformat noch um das Dreifache überschritt.

In der alten Pinakothek ist man nunmehr mit der Umänderung der Fenster, welche Oberlicht spenden, fertig geworden, was den Gemälden ein ganz anderes Ansehen giebt. Das hat auch die öffentliche Meinung anerkannt, welche sich mit seltener Einstimmigkeit günstig ausspricht. Eine neue Verbesserung können wir nun nachtragen; der achte Saal nämlich wird dadurch, daß man rechts und links vom mittleren Fenster Scheerwände zieht, in 3 Kabinette verwandelt werden, deren bedeutender Raum dazu dienen soll, Pinakothekbilder, welche man bis jetzt nur schlecht sehen konnte, und auch wohl neu hinzukommende, sichtbar zu machen.

Die neue Pinakothek hat einen Zuwachs erhalten. Im unteren Geschoß nämlich ist ein neuer Saal mit Löffler's Skizzen aus dem Orient und mit Photographien von Bauwerken (auch von einigen plastischen Arbeiten) aus Italien und Griechenland eröffnet worden. Das Ganze zerfällt in 4 Abtheilungen: 1. photographische Ansichten aus Venedig (40 an der Zahl); 2. aus Rom (30); 3. aus Griechenland, insbesondere Athen (33); und 4. die erwähnten Löffler'schen Skizzen (22). War uns seither die neue Pinakothek nicht zum geringsten Theil dadurch von Interesse, daß sie uns zahlreiche Abbildungen architektonischer Werke bot, so ist durch diese Photographien, welche die Originale viel getreuer wiedergeben als das Oelbild, das Interesse um ein bedeutendes vermehrt worden. König Ludwig I. hat sich durch diese Einrichtung gewiß ein großes Verdienst erworben.

Dresden, Ende September.

c. In den letzten Monaten fand hier die alljährlich von der k. Akademie der bildenden Künste veranstaltete Kunst-Ausstellung statt. Quantitativ wie qualitativ überragte dieselbe die Ausstellungen der letztverflossenen Jahre. Einen besonderen und großen Reiz erhielt die Ausstellung durch zahlreiche Zeichnungen von der Hand Schnorr's v. Carolsfeld, Ludwig Richter's u. A; freilich „Caviar für's Volk," wenigstens den Stimmen nach zu urtheilen, die in der Tagespresse darüber laut geworden sind; Zeichnungen, welche jedoch ganze Ausstellungen aufwogen. Schnorr hatte die Originalzeichnungen zu einigen der schönsten Darstellungen in seinem berühmten Bibelwerk beigesteuert, herrliche Blätter, labend in ihrer großartig einfachen Weise, wie das Buch der Bücher, dem sie entnommen sind. Ebenso hatte Ludwig Richter gegen zwanzig Darstellungen ausgestellt, meist alte liebe Bekannte aus den verschiedenen Bilderwerken, welche er, in Holzschnitt ausgeführt, veröffentlicht hat. Es ist erstaunlich, mit wie feinem Sinn und wie sicherer Hand Richter durch wenige Züge das stimmungsvollste Lied hinzuwerfen versteht, in dem die Figuren mit der umgebenden Natur in einem Eindruck aufgehen. Wie viel ist selbst in den besten xylographischen Nachbildungen von der Schönheit der ursprünglichen Zeichnung beider genannten Meister verloren gegangen! Noch war eine Reihe Kartons von Prof. Grosse ausgestellt, zu dem Cyklus von Darstellungen gehörend, mit welcher die Loggia des Leipziger Museums geschmückt werden soll. Ferner einige sinnige Kompositionen von Prof. Peschel und eine Suite anmuthiger Scenen aus dem Kinderleben von Oskar Pletsch in Berlin, Zeichnungen sodann von Thon, Lichtenberger u. s. w. Von Gemälden biblischen Inhalts ist nur eine Kreuztragung von Prof. Jäger in Leipzig und eine Darstellung der Salbung Jesu durch die Sünderin von Ed. Ihlée, z. Z. in Rom, hervorzuheben. Die Historienmalerei, insoweit sich dieselbe auf die großen Momente, Krisen und Kämpfe auf dem Gebiet der Profanhistorie bezieht, fehlte, wie so ziemlich auf allen Ausstellungen. Die geschichtlichen Sittenbilder von Prof. v. Oer und Plüddemann vermochten nicht für diesen Mangel zu entschädigen. Ansprechende, geschickt behandelte Genrebilder hatte W. Wider in Rom (die Einkleidung einer Nonne),

P. Koerle in München (Am Nipptisch), Emmeline Friedrichsen in Düsseldorf (Rastabend im Walde), W. Pfeifer in München (Friedliche Scene aus kriegerischer Zeit), C. Franz (Niederländische Schänke) und B. Mühlig (Der verdächtige Hund) ausgestellt. Wie immer zahlreich und gut, wenigstens nach der technischen Seite hin, hatte sich die Landschaft eingefunden. Eine der besten Arbeiten dieses Faches war Adolph Lier's in München: Mondnacht an der Oise. Von Münchnern sind dem genannten Künstler Steffan, Schleich, Langko, Meixner, Ludwig, Kappis, von Düsseldorfern: Flamm, Klein, Bode, Genschow, Nabert, von Weimaranern Graf Harrach, Prof. Hummel, Graf Kalkreuth, K. Krüger, von Dresdnern Schneider, Oehme, Georgi, Thomas, Leonhardi, Mohn, Dahl, Thessel anzureihen. Ebenso hatten noch Prof. Gude in Karlsruhe, Prof. Schmidt in Berlin, Harweng in Frankfurt a. M. gute Arbeiten geliefert. Durch Feinheit und Schönheit des Tons, malerische Behandlung der Linearperspektive excellirte eine venetianische Canalscenerie von Mecklenburg in München, ebenso durch Geschlossenheit der Stimmung eine sorgsam durchgeführte, interessante Partie aus der Betstube auf dem schleswigschen Schlosse Gottorf von H. Heger in Kiel, ferner die Interieurs von K. Hoff in München, Prof. Mayer in Nürnberg und Prof. Gemmel in Königsberg. Auch die virtuos behandelten Aquarellen von Prof. Werner in Leipzig sind an dieser Stelle zu nennen. Von Thiermalern ist Guido Hammer, sodann J. Lang in München hervorzuheben, dessen „Pferdetreiben an der Zagyva in Ungarn" an die Arbeiten des seiner Kunst zu früh entrissenen, genialen Tretwart Schmitson erinnert. Die einzelnen Thiere sind wahr und lebendig charakterisirt und ebenso trefflich ist die parirende Bewegung der ganzen Heerde wiedergegeben. Auch Friedrich Voltz in München ist vertreten. Ein großer malerischer Reiz ist über das kleine, von ihm ausgestellte Bild ausgegossen, in welchem sich Thier und Landschaft zu einer vollen Gesammtwirkung, zu einem ganzen Stück Naturleben verbinden. Viel ist auf dem Gebiet der Portaitmalerei gesündigt worden und etwas weniger Toleranz der Ausstellungsjury wäre zu wünschen gewesen. Zu den besseren Bildnissen gehörten die Arbeiten von Prof. J. Hübner, Prof. Erhardt, M. Müller, M. Rietscher, Frl. Froriep. Was sodann die Plastik betrifft, so war die Zahl der ausgestellten Werke eine kleine. Es befanden sich darunter zwei zum Wormser Lutherdenkmal gehörende Reliefs von Kietz und Donndorf. Ersterer hatte daneben ein schön durchgeführtes Portrait-Medaillon ausgestellt; sodann sah man eine in Marmor ausgeführte Christusstatue von Schwenk und zwei verdienstliche Arbeiten von den Hähnel'schen Schülern, Benk und Gastell. Unter den Leistungen der Architekten fesselten am meisten das Interesse zehn Entwürfe zu einem Künstler-Atelier-Gebäude, nach gegebenem Programm und für einen gegebenen Bauplatz, welche im Verfolg eines von dem k. sächs. Ministerium des Innern ausgeschriebenen Preisausschreibens eingegangen sind. Es befanden sich darunter einige recht gelungene Arbeiten, welche die schwierige Aufgabe geschickt und in eigenartiger, phantasievoller Weise zu lösen verstanden. Betreffs der ertheilten Preise ist zu bemerken, daß der erste Preis von 500 Thlrn. den Architekten A. F. Vieweger und G. Perlitz in Leipzig, der zweite Preis von 300 Thlrn. dem Architekten Lipsius in Leipzig, der dritte Preis von 200 Thlrn. den Architekten A. Roßbach und G. Rumpel in Dresden ertheilt worden. Außerdem ist noch von dem Ministerium ein Entwurf des Architekten Ehrig in Chemnitz für den Betrag des dritten Preises erworben worden.

Personal-Nachrichten.

Der Architekt Hieser aus Wien, welcher mit der Einrichtung der östereichischen Abtheilung auf der Pariser Weltausstellung beauftragt war, ist, nachdem er seit einigen Wochen Spuren von Geisteskrankheit gezeigt, kürzlich im Krankenhause von Vanves gestorben.

Der Bildhauer J. B. Deschamps, geboren zu Tournus im Jahre 1841, ein vielversprechendes Talent, hat in Neapel am 20 Juli einen allzufrühen Tod gefunden.

Preis-Bewerbungen.

Die Stadtgemeinde Reutlingen beabsichtigt im Chor der Marienkirche einen dem frühgothischen Stil der Kirche entsprechenden Altar in Stein für die evangelischen Gemeinde zu errichten und fordert zu einer Konkurrenz auf. Der Altar soll kein Altargemälde tragen, sondern nur plastischen Schmuck erhalten und mit einem Kommuniongeländer versehen sein. Die Herstellungskosten dürfen nicht mehr als 5000 Gulden betragen. Künstler des In- und Auslandes, welche sich an der Konkurrenz betheiligen wollen, haben ihre Entwürfe unter einem Motto mit versiegelter Adresse bis zum 1. März 1868 an den Schriftführer des Vereins für christl. Kunst in der evangelischen Kirche Würtembergs, Dr. Nädelin in Stuttgart, einzusenden. Es sind zwei Preise von 400, beziehentlich 200 Gulden rh. ausgesetzt. Das ausführliche Programm nebst dem Situationsplan ist vom Stadtschultheißenamt in Reutlingen zu beziehen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Das östereichische Museum hat die bekannte Glassammlung des Herrn von Schleinitz in Dresden erworben. Dieselbe enthält 259 Stücke altvenetianischer und altdeutscher Glasgefäße, worunter sich viele mustergültige Exemplare befinden. Die Erwerbung dieser Sammlung ist für die einheimische Glasindustrie von großer Bedeutung und um so erfreulicher, als derlei Gläser sich bereits meistens in festen Händen befinden und schwer mehr zu erlangen sind.

In Leeds (Yorkshire) wird eine internationale Kunstausstellung für das Jahr 1868 nach denselben Prinzipien vorbereitet, welche bei der Ausstellung zu Manchester im Jahre 1857 maßgebend waren. Nur hofft man, an die vorübergehende Ansammlung privater und öffentlicher Kunstschätze die Gründung eines städtischen Museums zu knüpfen und damit ein Beispiel zur Nacheiferung für die großen Fabrikstädte Englands zu geben, welche bis jetzt so gut wie gar nichts zur Errichtung öffentlicher Kunstsammlungen gethan haben. Zum Ausstellungsgebäude ist das in großen Dimensionen angelegte kürzlich vollendete Hospital ausersehen, welches nach dem Plane von Gilbert Scott erbaut wurde und hinreichende Säle, Galerien

und kleinere Räume für den beabsichtigten Zweck darbietet. Die Gesellschaft, welche das Unternehmen ins Werk zu setzen beabsichtigt, hat sich unter der Protektion der Königin und unter dem Vorsitze des Grafen von Fitzwilliam konstituirt. Ihre Aufforderung an die Besitzer von älteren Kunstwerken, die Ausstellung nach Kräften zu beschicken, hat bereits einen günstigen Erfolg gehabt, und noch fortwährend kommen neue Anmeldungen aus allen Theilen des vereinigten Königreichs. Die Stadt Leeds hat zur Ausführung des Unternehmens einen Garantiefonds von 110,000 Pfd. Sterl. verwilligt.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Carstens' Leben und Werke. Von K. L. Fernow Herausgegeben und ergänzt von Hermann Riegel. Hannover, Rümpler. 1867.

A.— Als Zugabe zu dem neuen Texte der Fernow'schen Biographie gibt uns Riegel zunächst dankenswerthe Anmerkungen, die freilich manchmal ein wenig kürzer gefaßt sein könnten. Zugleich ist dem Buche ein sorgfältig ausgearbeitetes und bequem eingerichtetes Verzeichniß der Werke beigegeben. Die Bezugnahme auf von Alten's Arbeit (in der Vorrede) war wohl überflüssig, denn dieser Arbeit gebührt eben doch das Recht der Priorität trotz Riegel's Versicherungen über die Anfänge der seinigen, welche ihrerseits dafür vollständiger ausgefallen ist. Für die Niederlegung seiner aesthetischen und historischen Betrachtungen hat sich der Herausgeber eine besondere Rubrik: „Carstens' Sendung und Nachfolge" geschaffen. Die Rücksicht auf den Raum verbietet uns eingehende Besprechung; darum nur zwei Bemerkungen, deren eine auch den vierten Theil der R.'schen Zugaben, die vorausgeschickte Biographie Fernow's, berührt. — Carstens ist durch und durch Klassiker, wenn man diesen Ausdruck uns gestatten will. Riegel handelt ausführlich von seinem negativen Verhalten gegen christliche Stoffe. Er reiht mit Recht in der „Nachfolge" Thorwaldsen und Schinkel an Carstens. Die verbindende Tradition war leicht herzustellen, und selbst wenn jede geschichtliche Ueberlieferung fehlte, so sprächen schon die Werke der Drei laut genug für ihre Zusammengehörigkeit. Nur mit einigem Aufwande von Mühe vermochte Riegel dagegen Cornelius in diese „Nachfolge" einzusetzen. Auf historischem Wege freilich, zumal wenn man die Schnitzel der Ueberlieferung gehörig kräuselt, möchte man jemanden zu dieser Auffassung bekehren. Aber was sagt die unbefangene Betrachtung der Werke beider Künstler dazu? Eine direkte Nachfolge, die sich zu ihrem Ausgangspunkte wie die Blüthe zur Knospe verhielte, wird kaum jemand in Cornelius' Werken wiederfinden wollen! Wenn nun Riegel wirklich an Carstens die Künstlerdreiheit: Schinkel, Thorwaldsen, Cornelius knüpft, so ist das im Grunde nur die weitere Ausführung der Ansichten, die wir aus „Cornelius, der Meister der deutschen Malerei" kennen, und dort, wie hier begegnen wir auch dem „Dogma vom höheren Dritten", wie ein geistreicher Beurtheiler jenes Buches sich auszudrücken beliebte. Wir haben indeß ausdrücklich zu bemerken, daß die Doctrin in dieser neuen Fassung nur unter einen anderen Gesichtspunkt gebracht, keineswegs aber durch neue Argumente gestützt ist, was freilich auch kaum möglich war. Desto schlechter steht es um die Propaganda. — Carstens' Verhalten zu den christlichen Stoffen forderte zu einer Beleuchtung auf, welche auch von Fernow gegeben ist. Die Frage ist von großem kunstgeschichtlichem Interesse und verdiente objektiver, weniger tendenziös und — klarer behandelt zu werden, als durch Riegel geschehen ist. Riegel zieht Carstens' subjektiven Standpunkt herbei, der gänzlich aus dem Spiele bleiben konnte; ferner machen die Auseinandersetzungen über Carstens' „tief religiöses Gefühl" u. dgl. darum den unerquicklichsten Eindruck, weil wir aus ihnen die Absicht des Verfassers von „Cornelius" herauszufühlen glauben (S. 291. 312.). Es scheint, als müßte der Künstler die gewünschten Eigenschaften haben, um unter die höhere Kunstgattung aufgenommen zu werden; sogar Fernow — der Biograph — muß sie theilen. Wir erfahren S. 312, daß Carstens' Sinn „für das tiefe seelenvolle Verständniß des Christenthums, selbst auch des positiven", aus seiner Verehrung der christlichen Kunst hervorgeht. Die Mißachtung der letzteren von Seiten Fernow's war Riegel bekannt (S. 21, 161 ff. 250. f.), und aus Fernow's theilweise absurden Ansichten, die auch R. einschränken muß, können wir nur persönlichen Widerwillen gegen den Inhalt dieser Kunst herauslesen. Riegel erklärt jene Äußerungen aus einem Mangel an historischem Sinne bei Fernow, und eine Reihe von Exkursen muß dazu dienen, ihn als einen ebenso guten Christen erscheinen zu lassen, wie Carstens.

Wir erwähnen nur beiläufig, daß die Richtigkeit des obigen Satzes (S. 312) auch noch bewiesen werden müßte. Um die Beweise der hier angetragenen Ansichten steht es überall schwach; man weiß nicht, ob man in letzteren mehr die eigenthümliche Gabe der Gedankenverkettung oder das Vertrauen auf die logische Unzulänglichkeit des Lesers bewundern soll. Was wir an dieser Stelle nur in allgemeinen Umrissen hervorheben können, wird der Leser im Einzelnen bestätigt finden. Nachdem wir auf die verdienstlichen Seiten der Arbeit schon oben hingewiesen haben, können wir am Schlusse nur noch hinzufügen, daß das Werk dem Freunde Carstens'scher Kunst allerdings ein willkommenes Hilfsmittel sein mag. Der Gegenstand selbst aber, das Verständniß dieser Kunst, scheint uns durch die Zugaben Riegel's keineswegs gefördert zu sein. —

x. **Die Antikensammlung des Lateran in Rom** hat nunmehr die langvermißte vollständige wissenschaftliche Beschreibung gefunden. Otto Benndorf und Richard Schöne geben in dem soeben erschienenen stattlichen Bande, betitelt: „Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums" Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1867" die Resultate gemeinschaftlicher Arbeit heraus, welche mit höchster Gewissenhaftigkeit alle Bedingungen zu erfüllen strebt, die eine wissenschaftliche Benutzung des Museum Gregorianum ermöglichen. Der Werth dieser Publikation tritt in das rechte Licht, wenn man dieselbe mit der Vorarbeit Garrucci's vergleicht und namentlich berücksichtigt, wie wenig dort einem der ersten Gesichtspunkte, der Frage nach der Provenienz der Denkmäler genügt ist, von den übrigen Mängeln jener Publikation ganz abgesehen. Im höchsten Grade dankenswerth sind die beigegebenen 24 photolithographischen Tafeln, welche künstlerisch genaue Abbildungen besonders interessanter Monumente bringen. Wir behalten uns vor, über das wichtige Werk, das die Verlagsbuchhandlung auf das würdigste ausgestattet hat, demnächst ausführlicher zu berichten. —

Z. **Ornamente griechischen und römischen Stils** als Vorlegeblätter gezeichnet und beschrieben von Dr. Carl Stegmann, Architekt. 37 Blätter in Schwarzton und Farbendruck mit einer Gratisbeilage. Stuttgart, Mäcken.

Vorliegendes Heft bildet die erste Abtheilung einer auf größeren Umfang angelegten Ornamentvorbildersammlung. Wesentlich nach Bötticher und Semper angeordnet und mit einem kurzen Text, der auch die technischen

Vorschriften für die Zeichnung enthält, versehen, wird sie in den bloß lineare oder farbige Flächenmuster enthaltenden Blättern ein sehr brauchbares Material für den Unterricht abgeben. Die plastischen Ornamente jedoch, namentlich die in Stein gravirten Tafeln, in der veralteten Manier mit Schattenlinien gehalten, sind nicht gut genug gezeichnet, um als Vorlegeblätter zu dienen.

Wir glauben, der Herausgeber hätte leicht aus den Studienmappen junger deutscher Architekten soviel gute Zeichnungen der antiken Ornamente und Geräthe namentlich des Museums in Neapel haben können, daß er nicht nöthig gehabt hätte, auf die wenig genügenden Werke von Piranesi und Zahn zurückzugreifen.

Ein Erinnerungsblatt an das Wartburgjubiläum von Prof. Michelis in Weimar erfunden und gemalt, ist kürzlich bei Breidenbach und Comp. in Düsseldorf, in lithographischen Oelfarbendruck ausgeführt, erschienen. Der untere Theil der Komposition ist in zwangsloser geschmackvoller Weise zu einer bunten Reihe von Darstellungen aus der Geschichte und Sage der Wartburg verwandt. In der untersten Parthie, dem Souterrain gleichsam, treiben Elfen und Gnomen ihren Spuk in heimlicher, mondscheindurchwobener Waldesnacht. Ueber dem nebelhaften Reiche der Sage breitet sich sodann der feste Boden der Geschichte aus, zu welchem in der Mitte der Sängerkrieg, als Miniaturgemälde eines mittelalterlichen Pergaments gedacht, und in diesem Sinne ausgeführt, überleitet. Ueber der Sängerkriegsscene erscheint die heilige Elisabeth, Brod unter die Armen vertheilend, zur Rechten und linken, von romanischen Bogenwölbungen eingefaßt, je zwei auf die Geschichte der Wartburg von ihrer Gründung bis zur Bibelübersetzung Luther's bezughabende kleinere Scenen. Ueber das Ganze breitet oben das Gebirg seine ruhigen Massen aus, gekrönt von den sonnbeschienenen Mauern und Thürmen der alten Landgrafenresidenz. Die Ausführung des Blattes in Farbendruck verdient — bis auf einige, grell vorsprechende gelbe Töne — alles Lob.

Dürers kleine Passion, getreu in Holz nachgeschnitten von C. Deis in Stuttgart, erscheint in sechs Lieferungen im Verlage der Krüll'schen Buchhandlung in Eichstädt. Die vorliegenden sechs ersten Blätter (Heft I.) sind mit großer Sorgfalt ausgeführt und auch vortrefflich auf getontes Papier gedruckt, sodaß das Ganze eine des Meisters würdige Reproduktion zu werden verspricht.

Vermischte Kunstnachrichten.

† **Ueber den Dombau in Ulm** schreibt Dombaumeister Thrän in der „Ulmer Schnellpost": Am 21. August 1867 sind es 24 Jahre, daß mit der Restauration des Münsters begonnen wurde. Man mußte zuerst den obersten Kranz in Angriff nehmen, weil der Thurm durch das Eindringen des Wassers gelitten hatte. Der Kranz wurde umgebaut mit einem Aufwande von 31,000 Fl., und die beiden durchbrochenen Treppenbaldachine, statt der früheren hölzernen ausgeriegelten Thürmchen, wurden nach dem Plane des Bannmeisters Matthäus Böblinger, der von 1480 bis 1494 am Münster baute, hergestellt. Nach Vollendung des Kranzes wurde das oberste Geschoß des Thurmes, vom Kranze abwärts 40 Fuß messend, in Angriff genommen. Aber andere, sehr gefahrdrohende Gebrechen des Baues veränderten den Bauplan. Im Mittelschiff zeigten sich bedenkliche Erscheinungen, nämlich die Ablösung des Gewölbes von seinen Widerlagern. Die Gewölbe trennten sich von ihren Widerlagern bis auf 4 Zoll Weite. Jetzt ist energisch geholfen; man mußte da fortfahren, wo es unsre Vorfahren stehen lassen mußten. Das Mittelschiff neigte sich um 11 Zoll von Süden gegen Norden. Nur der Strebebogenbau konnte es erhalten; 15 Bogen sind ausgeführt, 1 Bogen liegt im Vorrath. In 2½ Jahren wird das ganze System vollendet sein. Die Sockelfelder werden ausgeräumt und kunstgerecht hergestellt. Die ganze Restauration unsrer Kathedrale steht natürlich im Geldrahmen, und die Behörden verwilligen, was nach Kräften ist. Die Restauration der Portale nimmt ihren Fortgang. Der Aufbau der gebrechlichen nordwestlichen Wendeltreppe ist bis auf 60 Fuß Höhe gediehen. Die Ergänzung der fehlenden Theile des Chorgestühls findet in der gewandten Hand des Tischlers Joos seinen Fortgang. Die Baukosten betragen bis 1. August 1867 zusammen 339,239 Fl. Dazu die Kosten für die neue Orgel mit Unterbau 60,668 Fl. Summe 399,908 Fl. Freiwillige Beiträge vom 21. August 1844 bis dato 221,951 Fl.

Wilhelm Camphausen hat kürzlich ein neues Gemälde vollendet, welches eine Scene aus dem schlesischen Kriege von 1741 darstellt, nämlich Ziethen, der seinen Husaren die Thürme von Wien zeigt. Denselben Gegenstand hat der Künstler früher in einem kleineren Gemälde behandelt.

Von dem Entwurf des Lincoln-Denkmal für Washington, mit dessen Modellirung die Künstlerin, Mis Hosmer, gegenwärtig in Rom beschäftigt ist, war eine große Zeichnung in Wasserfarben vor Kurzem in London bei dem Kunsthändler Colnaghi ausgestellt. Das Denkmal, aus einem Unterbau von Granit im Uebrigen aber aus Bronze bestehend, wird im Ganzen 60 Fuß hoch. Das Standbild des Präsidenten, der in der einen Hand die Proklamation der Sklavenbefreiung, in der andern eine zerbrochene Kette, als Symbol der Aufhebung der Leibeigenschaft, hält, ist überdacht von einem von Säulen getragenen runden Baldachin. Zu seinen Füßen sieht man vier weibliche Figuren, von denen jede einen Kranz hält, um einen Sklaven damit zu krönen. In den Gestalten dieser vier Sklaven ist die Entwickelung des Emanzipationswerkes angedeutet. Die erste Figur stellt den Sklaven, als zum Verkaufe ausgestellt, dar, die zweite als Arbeiter auf einer Plantage, die dritte wie er den Truppen der Republik Hilfe leistet, die vierte als Krieger im Dienste der Union. Der runde Fuß des Baldachins ist mit einem Fries geschmückt, welcher die sechsunddreißig vereinigten Staaten unter dem Bilde von ebensoviel charakteristischen weiblichen Figuren darstellt. Das Postament wird an jeder seiner vier Seiten eine Reliefdarstellung enthalten, deren Inhalt sich auf das Leben und Wirken Lincoln's bezieht.

Die berühmte Kapelle del Rosario in der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig ist mit ihren sämmtlichen Kunstschätzen, darunter das Martyrium Petri von Tizian, eine Madonna mit Heiligen von Giov. Bellini, am 16. August ein Raub der Flammen geworden.

Der Buchhändler A. Morel in Paris, bekannt durch seine großartigen Unternehmungen auf dem Gebiete der Architektur, hat einen Jahrespreis für die Centralbauschule in Paris gestiftet. Derselbe wird aus einer goldnen Medaille im Werthe von 100 Frs. und architektonischen Werken im Betrage von ungefähr 300 Frs. bestehen und soll jedes Jahr einem Zögling der Anstalt, welcher am Ende seiner Studien die besten Arbeiten geliefert hat, verliehen werden.

Das Grabdenkmal Ravené's, des bekannten Berliner Kunstliebhabers und Sammlers, ist auf dem Kirchhofe vor dem Oranienburger Thore in Berlin kürzlich vollendet. Es stellt eine offene Tempelhalle dar, zu welcher drei Stufen führen, und deren Langseiten von drei, deren Vorder- und Hinterseite von je einem Rundbogen gebildet werden. Letztere werden von zwanzig gedoppelten dunkelgrünen Granitsäulen mit bronzenem Kapitäl getragen. Decke und Oberbau sind reich vergoldet. In dieser nach dem Entwurf Stüler's, von E. Ackermann ausgeführten Halle befindet sich die von Bläser modellirte Erzbildsäule, welche den Verstorbenen überlebensgroß, auf einem Paradebette liegend, darstellt. Das Monument mit dem darunter befindlichen Grabgewölbe soll etwa 60,000 Thlr. gekostet haben.

Das Denkmal für König Leopold I. von Belgien wird dem Schlosse Laeken gegenüber seinen Platz erhalten. Die freiwilligen Beiträgen dazu haben 252,705 Frs. geliefert; der König giebt 200,000, der Graf von Flandern 50,000 und der Staat 1 Mill. Frs. dazu.

Dr. Carl v. Lützow, der Herausgeber d. Bl, welcher sich, wie unsere Leser wissen, seit einigen Wochen auf einer wissenschaftlichen Reise nach Griechenland befindet, hat, über Konstantinopel reisend, die Ruinenstätten von Ephesus, Aphrodisias und Hierapolis besucht und ist von Smyrna aus am 12. September in Athen eingetroffen. Von manchen interessanten Ergebnissen dieser Reise sowohl bezüglich der Architektur des Islam, als auch in Hinsicht auf die Reste antiker Kunst, die sich an den Küsten Kleinasiens finden, hoffen wir unsern Lesern bald Mittheilung machen zu können.

Zeitschriften.

Archiv für die zeichnenden Künste. 1867. 2. Heft.
Das Todesjahr Martin Schongauer's. Von Ed. His-Heusler. — Die Danziger Kupferstecher Samuel und Johann Donnet. Von R. Bergau. — Bufalini's Plan der Stadt Rom. Von R. Bergau. — Peter J. Nep. Geiger's Werke. Von Carl L. Wiesböck.

Christliches Kunstblatt. Nr. 9.
Das Abendmahl des Herrn von Leonardo da Vinci. — Ueber die malerische Darstellung der Person Christi. (Forts.) — Die Orgel in der Stiftskirche zu Bassum bei Bremen. (Mit Abb.)

Mittheilungen der k. k. Central-Kommission. Mai — Juni.
Das ungarische Nationalmuseum in Pest. Von Fr. Bock. (Mit Abb.) — Die vierzig Miniaturen des Johann Fouquet im Besitz des Herrn Louis Brentano zu Frankfurt am Main. — Die Formen des Aquamanile. (Mit Abb.) — Die Rudolfinische Kunst- und Raritätenkammer in Prag. Von B. Dudik.

Gewerbehalle 8. Heft.
Aus der Pariser Ausstellung III. — Zur gewerblichen Kunst. Von Ludwig Pfau. (Forts.) — Ornamente und Motive. — Elegante Tische; Ovaler Tisch; Kleiderschrank; Tafelaufsatz; Glasfenster; Klingeln und Serviettenbänder; Eßbesteck im Renaissancestil; Plafond; Brüstungsgeländer aus dem Palazzo pubblico zu Siena.

Unsere Zeit. 16. Heft.
Revue der bildenden Künste.

Wochenschrift des Architekten-Vereins zu Berlin. Nr. 35—38.
Das Konkurrenzausschreiben für den Dombau in Berlin. — Der internationale Architektentag zu Paris. — Die Konkurrenzentwürfe für den Justizpalast in London. — J. J. Hittorf. — Der Erweiterungsbau des alten Abgeordnetenhauses in Berlin. — Kunst- und Staatswesen. — Zur diesjährigen Ausstellung der Arbeiten der Bauschüler am Polytechnikum in Carlsruhe.

Chronique des Arts. No. 193.
Un rapport sur les vitraux à l'exposition universelle. — Grands prix de l'Année 1867. — Nécrologie (Alph. Lami).

Journal des Beaux-arts. Nr. 15.
Questions ecclésiologiques.

Gazette des Beaux-arts. September.
Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle: Angleterre, Espagne-Portugal, Italie, Etats-unis. Par Paul Mantz. — L'Exposition universelle: Céramique XVI. XVII. XVIII. siècle. Par Alb. Jaquemart. (Mit Abb.) — La gravure et la photographie en 1867. Par Ph. Burty. (Mit Abb.) — Catalogue de l'oeuvre de Géricault.

The Art-Journal. September.
Memorials of Flaxman. By G. F. Teniswood. III. (Mit Abb.) — Paris international exhibition. IV. Pictures of the German school. — The national Portrait-Gallery. — The Canning statue. — Art in Parliament. — English national purchases at the Paris exhibition. — Notabilia of the universal exhibition.
Beigegeben zwei Stahlstiche nach J. Sant und W. Q. Orchardson, und Forts. des illustr. Katalogs der Pariser Weltausstellung.

Berichtigungen.

In Nr. 17 der Kunstchronik S. 144 l Sp. Z. 17 v. u. lies 50,000 Francs statt Dollars.
Ebenda S. 145 l Sp. Z. 27 v. o. l. Yo-Semite statt To-Semite.

Briefkasten.

Herrn Dr. P. in J. Brief und Korrespondenz erhalten. Von Herrn P. eingesandte Mannskripte zurückzuerhalten, hält sehr schwer.
E. A. S.

Herrn **E. H.** in **Braunschweig.** Besten Dank für Ihr freundliches Anerbieten. Antwort wird nach Rückkehr des Herausgebers der Zeitschrift erfolgen.

Nr. 23 der „Kunstchronik" wird mit dem zwölften Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst Freitag den 11. Oktober ausgegeben.

Inserate.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Nr. 23.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

11. Oktober.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin: L. Sachse & Co.,** Hofkunsthandlung; in **Wien: P. Kaeser;** Gerold & Co.; in **München: E. A. Fleischmann.**

Durch einen unvorhergesehenen Umstand hat der Druck des XII. Heftes der Zeitschrift nicht rechtzeitig vollendet werden können, weshalb Nr. 23 der Kunstchronik allein ausgegeben werden muß.

Heft XII. der Zeitschrift wird nunmehr mit Nr. 24 der Kunstchronik am 25. dieses Monats zur Ausgabe kommen.

Das I. Heft des III. Bandes der „Zeitschrift für bildende Kunst" (Jahrg. 1868) wird schon anfangs November erscheinen und bitten wir unsere Leser Ihre Abonnements zu erneuern.

Vom nächsten Jahrgange an können nur **ganzjährige** Abonnements angenommen werden; doch ist die Einrichtung getroffen, daß bei Ortsveränderungen die Fortsetzung ohne Nachzahlung durch jede beliebige Buchhandlung weiterbezogen werden kann. Nur Postabonnements werden auf Halbjahre angenommen.

Einband-Decken für den Jahrgang 1867 werden bis Mitte November fertig und sind dann durch jede Buchhandlung in Callico für $22\frac{1}{2}$ Sgr. zu beziehen.

Die Verlagshandlung.

Die neue Victor-Emanuel-Galerie in Mailand.

— m — Am 16. September 1867 fand die feierliche Einweihung der neuen Galerie Victor-Emanuel in Mailand statt. Da dieser Bau wegen seiner Großartigkeit auch in Deutschland Beachtung verdient, so mögen hier die wichtigsten statistischen Notizen darüber Platz finden.

Die Gesellschaft City of Milan improvements company limited von London hatte den Bau übernommen. Am 20. Juli 1864 schloß dieselbe eine vorläufige Convention mit dem Municipium und erhielt die Koncession am 11. Januar 1865. Nachdem der König den Grundstein gelegt hatte, wurden die Arbeiten am 7. März 1865 begonnen. Der Ingenieur-Architekt Guiseppe Mengoni von Bologna lieferte das Projekt zum Bau und war Hauptdirektor aller Arbeiten. Ihn unterstützten in der Bauleitung die Ingenieure Girolamo Chizzoni und Gir. B. Torretta, während die Ingenieure Pietro Maestri, Virgilio Calegari und Mario Monti die Arbeiten zu beaufsichtigen hatten. Hauptzeichner war Francesco Solmi. 500 Arbeiter ohne das Aufsichtspersonal waren zwei Jahre und vier Monate hindurch täglich am Bau beschäftigt.

Der Bau besteht aus zwei Galerien, welche, im rechten Winkel sich kreuzend, im Kreuzungscentrum sich zu einem Oktogon mit Kuppel erweitern. — Die eine Galerie führt vom Domplatz zum Scala-Platz, die andere von der Via Silvio Pellico zur Via Berchet. Jede dieser Galerien mißt 195 Meter Länge, 14 und einen halben Meter Breite. Die Breite des Oktogons beträgt 39 Meter, der ganze Bau bedeckt 8600 Quadratmeter. Die Höhe der Galerien beträgt 26 Meter, die lichte Höhe vom Boden bis in das Glasgewölbe 32 Meter; die lichte Höhe der Kuppel des Oktogons 52 Meter. Die Eingangsbogen gegen die Via Silvio Pellico und Berchet haben lichte Oeffnung 23 Meter auf 12 Meter, die Hauptbogen gegen den Domplatz und den Platz der Scala haben eine solche von 24 Meter, gegen $12_{,24}$ Meter. 25 Statuen, von

mailändischen Künstlern angefertigt, schmücken die Eingänge und das Oktogon. Sie vertheilen sich folgenderweise unter dieselben:

Leonardo da Vinci, Galileo, Pier Capponi, Cavour, Volta, von Magni. — Dante und Lanzone, von Tabacchi. — Raffael, von Barzaghi. — Macchiavelli, von Guarnieri. — Romagnosi, von Tandardini. — Galeazzo Visconti, von Corti. — Vittor Pisani, von Calvi. — Emanuel Filibert, von Romano. — Giovan de Procida, von Cav. Argenti. — Beccaria, von Crippa. — Ugo Foscolo, von Rossi. — Savonarola, von Boninlegna. — Monti, von Manfredini. — Marco Polo, von Pagani. — Columbus und Beno da Gozzadini, von Pandiani. — Vico, von Amiconi. — Arnold v. Brescia, von Selleroni. — Ferruccio, von Pierotti.

Acht Freskogemälde bedecken die Kuppelfelder des Oktogons, dieselben sind 15 Meter breit, und $7,_{50}$ Meter hoch, und stellen dar: Europa, von Pietrasanta. — Afrika, von Cav. Pagliano. — Asien, von Giuliano. — Amerika, von Casnedi.

Von denselben Künstlern befinden sich an den Zwickeln der zwei großen Seitenbogen vier Figuren in Fresko:

Wissenschaft, von Giuliano. — Industrie, von Pietrasanta. — Kunst, von Casnedi. — Landbau, von Pagliano.

Die Dekorationsarbeiten waren den Malern: Lodi, Ferrara, Carnini, Grazioso, Borri und Stacchetti anvertraut. 104 Lisenen, und ebensoviele Karyatiden von 12 verschiedenen Modellen schmücken die Galerie. Die ganze Bedeckung besteht aus Eisen und Glas. — Zum Oktogon allein wurden mehr als 300,000 Pfund Eisen verbraucht. Diese ganze Masse ruht sicher auf den vier Bogen gegen die Galerien und den vier Lünetten an den geschlossenen Seiten des Oktogons. Die Eingänge sind mit Riesensäulen von rothem Granit aus Bareno geschmückt.

Zur Fußbodenbekleidung wurden Platten von glasirtem Ton, von venezianischer Erde und Marmorfließe verwandt. Das Centrum der Galerie ist reich mit Mosaik belegt, welche die vier Wappen Savoyens, Mailands, Englands und der obengenannten Gesellschaft darstellt und vom Ingenieur Salviati aus Venedig ausgeführt wurde.

Ueber dem reichen Hauptgesims, welches den ersten Stock der Galerie krönt, befindet sich ein um das ganze Gebäude herumlaufender Umgang, mit sehr elegantem Eisengeländer, welches mit den Wappen der 100 Städte Italiens geschmückt ist.

Die Beleuchtung des Gebäudes wird durch etwa 2000 Gasflammen bewirkt. Ein schwebender Kronleuchter mit sehr feinen, fast unsichtbaren Röhren spendet, sich längs der Wölbungsrippen des Oktogons ausbreitend, aus 300 Oeffnungen Licht. Diese Flammen im Verein mit vier höchst eleganten Kandelabern, welche vor den Einmündungen der vier Galeriearme und in deren Axe stehen, machen den Mittelbau sehr bemerkenswerth. Da außerdem zwei Reihen Armleuchter in den Galerien angebracht sind, so ist die Beleuchtung eine sehr glänzende.

Die Galerie enthält im Erdgeschoß 92 Läden, zu welchen geräumige unterirdische Magazine gehören, wohin eiserne Wendeltreppen hinabführen. Die Magazine sind ca. vier Meter hoch und mit metallischer Lava aus der berühmten Fabrik Praga bekleidet. Unter den Magazinen befinden sich die Hauptgasröhren, Wasserleitungen und Brunnen von 5—6 Meter Tiefe. Die Magazine sind durch große runde Fenster erleuchtet, die in deren Decke, d. h. im Fußboden der Galerie angebracht sind.

Eine kritische Würdigung dieses durch großartige Anlage ausgezeichneten Prachtbaues behalten wir uns vor.

Korrespondenzen.

New-York, Ende August.

Mein Versprechen, Ihnen über die Ausstellung der National Academy of design zu berichten, hat mir schon lange schwer auf der Seele gelegen, und wenn ich heute endlich zur Feder greife, so geschieht es mehr um des Worthaltens willen, als weil ich mich von den ausgestellten Kunstwerken innerlich gedrängt fühlte, meinen Gedanken und Betrachtungen Ausdruck zu geben.

Wer sich einmal amüsiren wollte, der konnte in dieser Ausstellung allerdings des Lächerlichen genug finden, da waren Makrelen, Häringe, Hundeblumen u. s. w. auf goldgelbem Grunde; Studien nach getrockneten Zwiebeln und chinesischen Tassen (aus dem Katalog war nicht ersichtlich, ob die Originale der letzteren beim Brennen schief gerathen waren oder die Kopie in der Zeichnung); Landschaften, anzuschauen, als hätte Jemand eine ganze schöne Gegend zwischen Fließpapier für das Herbarium fein säuberlich getrocknet; Bäume, deren Vorbilder in Nürnberger Spielwaarenschachteln zu finden sein würden und dergleichen mehr. Allein, wem es mit der Kunstliebe ernst ist, wer in der Kunst ein nothwendiges Element menschlicher Kultur sieht, dem mußte sich bald das Lachen in eine trübe Stimmung verkehren.

Die amerikanische Kritik — welche die Jämmerlichkeit dieser Ausstellung vollständig anerkannte — behauptet, die Ausstellungen der Akademie würden von Jahr zu Jahr schlechter. Ihr Korrespondent ist nicht in der Lage, über die Richtigkeit dieser Aussage urtheilen zu können, so viel aber kann er aus eigener Anschauung behaupten, daß die Ausstellung kein Bild dessen gab, was die hiesige Künstlerwelt leisten **kann**, indem erstens manche Künstler gar nicht, andere hingegen nur sehr ungenügend vertreten waren, gleichsam als hätten sie die Beschickung nicht der

Mühe werth gehalten. Da war z. B. gar nicht vertreten Wm. S. Richards, von dessen Hand kürzlich eine Landschaft („On the Wissahickon") in Boston ausgestellt war, welche eine wirklich poetische Stimmung mit saftigem, warmem Kolorit vereinigte — zwei Eigenschaften, die man bei den meisten amerikanischen Landschaftern vergeblich sucht. Sehr ungenügend war vertreten M. J. Heade. der, nach einer bei Goupil ausgestellten Landschaft zu urtheilen (Wiesengrund bei Sonnenuntergang), etwas Tüchtiges leisten kann. Auch Bierstadt und Leutze hatten nicht ausgestellt. Doch lassen Sie mich nicht länger bei denen verweilen, die nicht da waren.

Das beste (amerikanische) Bild war „the claim agent" von demselben Eastman Johnson, dessen „alte Keutucky Heimstätte" ich bei einer früheren Gelegenheit erwähnte. Es stellt einen jener Agenten dar, welche für die Veteranen des Krieges Ansprüche an die Regierung zu machen suchen. Der Agent, nicht etwa ein abgefeimter Gauner, der sowohl seinen Klienten, als auch die Regierung betrügen wird (mit aller Verehrung für das Menschengeschlecht muß ich doch gestehen, daß dies so ziemlich der landläufigste und richtigste Typus für solche Agenten sein würde!), sondern ein ehrlich aussehender, bejahrter Mann, die Feder in der Hand, sitzt am Tisch und hört der Erzählung des einbeinigen Veteranen zu, welcher, auf seine Krücke gestützt, vor ihm steht. An demselben Tische sitzt ein Nachbar, der ebenfalls zuhört, und auch die Frau, mit häuslichen Arbeiten beschäftigt, die Großmutter, strickend in der Ecke sitzend, halten die Ohren offen. Durch das Fenster blickt man hinaus in die winterliche Landschaft. So einfach wie das Motiv ist, so einfach und anspruchslos ist auch die Behandlung. Dennoch bringt das Bild die Situation klar und verständlich zur Anschauung und fesselt den Beschauer durch seine naturwahre Auffassung.

Ein naiver und deshalb sehr anziehender Künstler ist J. G. Brown. Er hat mit richtigem Takt die Maskenwelt, in welche sich so viele Künstler hinein verrennen, bei Seite gelassen, ahmt weder Meissonier noch sonst einem Franzosen nach, sondern begnügt sich mit der Darstellung ächt amerikanischer Kinder. Doch auch er war schlecht vertreten. Sein Feld ist die Darstellung ruhiger und einfacher Situationen; will er höher hinaus, so scheint seine Kraft nicht mehr auszureichen. Daher war von seinen drei Bildern das beste, ein im Wald sitzendes Mädchen, welches sich, anscheinend vom Spaziergang ermüdet, an einen Baum gelehnt hat.

Sehr interessant, freilich zum großen Theil des Gegenstands wegen, war eine Reihe von drei Bildern aus dem Leben eines ehemaligen Sklaven, von J. W Wood. Das erste zeigt ihn als „Kriegskontrebande," wie er sich mit lachendem Gesicht im Hauptquartier präsentirt, Hände und alle Taschen voll von „mitgegangenem" Tabak; das zweite zeigt ihn, voll stolzen Bewußtseins, als frisch eingekleideten Rekruten, im dritten erscheint er einbeinig als zerlumpter Veteran.

Ich erwähne von Figurenstücken nur noch „die römische Mutter" von E. H. May, ein Bild, welches, ohne hervorstechende Eigenschaften zu haben, sich doch aus der Masse des Kleinlichen durch die Größe der Intention und das merkliche Studium der alten Meister heraushebt. Herr May, der sich, dem Katalog zufolge, jetzt in Paris aufhält, hat sich verdient gemacht durch eine Anzahl Kopien nach alten Meistern, deren einige letzten Winter hier zum Verkauf kamen. Es wäre zu wünschen, daß sich mehr Künstler dieser löblichen Arbeit unterziehen wollten, anstatt durch eigene Produktionen die Masse bunter Eckensteher zu vermehren.

Was sich von religiösen und eigentlich historischen Bildern vorfand, verdient nicht der Erwähnung. Der Amerikaner hat, trotz vielen Kirchengehens und andächtiger Sonntagsfeier, keine tiefgehende Religiösität. Er findet sich mit seinem Gott durch Aeußerlichkeiten ab, um im Weiteren ungeschoren zu bleiben, und daher ist denn auch eine religiöse Kunst, ganz abgesehen davon, daß ihr der Protestantismus ohnehin nicht günstig ist, ein Ding der Unmöglichkeit. Anders, sollte man fast meinen, müßte es sich mit der wirklichen Historie verhalten, wenn man die Anfänge einer historischen Kunst betrachtet, wie sie sich Ende des letzten Jahrhunderts in John Trumbull zeigten. Einige seiner Bilder, wie die Schlacht von Bunker's Hill, der Ausfall aus Gibraltar u. s. w. sind wirklich anerkennenswerthe Leistungen, lebendig und naturwahr in der Handlung und den Geberden, und noch besonders beachtenswerth, da sie, im Anschluß an Benjamin West's „Tod der Generals Wolfe" mit dem klassischen Schwindel, den Genien und Engeln, gebrochen haben und die Zeit in ihrem eigenen Gewande darstellen. Sonderbar freilich sind sie dadurch, daß der Mann nur zwei Töne für die Gesichtsfarbe gekannt zu haben scheint, das Roth der strotzenden Gesundheit für Lebende und die Bläße des Todes für Sterbende. (Diese Gleichheit der Gesichtsfarbe zeigt sich selbst in der sehr interessanten Sammlung kleiner Oelportraits, welche sich in New-Haven befindet, sämmtlich Celebritäten der Revolution darstellend und alle nach dem Leben gemalt, meist als Studienköpfe zu seinen historischen Gemälden.) Ich sagte mit Fleiß „einige seiner Bilder," denn nur diejenigen sind gut, welche unter dem Einflusse Benjamin West's, dessen Schüler er war, entstanden sind. Diesem Einfluß entrückt, scheint er rasch gesunken zu sein. John Trumbull aber hat keinen Nachfolger gehabt. Die erwähnte Impotenz in der religiösen Kunst zeigt sich deutlich in Trumbull's biblischen Bildern. Seine Christusgestalten sehen frisch rasirten, von Haaröldust umwehten Ladenschwengeln mehr ähnlich, als einem begeisterten Religionsstifter.

Da ich hier einmal von der Vergangenheit der ameri-

kanischen Kunst rede, so lassen Sie mich noch einen von patriotischen Amerikanern vielgepriesenen Mann nennen, den man wohl gar als den „amerikanischen Tizian“ bezeichnet hat, und nach welchem eine der Kunstpflege geweihte Verbindung in Boston sich nennt — ich meine den Maler Washington Alleton (geb. 1779, gest. 1843).

Auch bei ihm ist die Größe der Intention lobenswerth und das Studium der Alten nicht zu verkennen. Allein trotzdem hat er nicht viel zu Stande gebracht. Ohne jede tiefere Empfindung, schlagen seine Bestrebungen, ausdrucksvoll zu sein, in's Theatralische um. Dabei kann er sich von seinem Modell nicht befreien, wie das bei seinem Propheten Jeremias (in New-Haven befindlich) besonders hervortritt. Dieses Bild hat ein enthusiastischer Verehrer für 7000 Dol. gekauft um es dem Yale College zu schenken. Die ganze riesige Leinwand sieht aus, als sei sie nur des rechten Armes wegen gemalt worden, welchen der Prophet kerzengerade emporhält. Um nicht vieles besser haben mir die Werke Alleton's gefallen, welche sich im Boston Athenaeum befinden. Das beste unter ihnen ist die Befreiung Petri aus dem Kerker. Jedoch scheint der Kopf des Petrus zu klein und macht mehr den Eindruck einer bemalten Büste (zumal in der Behandlung des Haares), als den eines lebenden Kopfes. Charakteristisch ist auch die Behandlung der Gewänder in Alleton's Bildern. Was wahrscheinlich grandiose Einfachheit sein soll, artet in Steifheit aus, und so haben denn alle seine Gestalten das Aussehen, als seien ihre Kleider vom Blechschmied gemacht. Doch von den Todten wieder zu den Lebenden.

Wie ich schon bemerkte, war auch das Portraitfach nicht besonders vertreten. Ich nenne hier nur ein Kinderportrait, von Geo. A. Baker, ein prächtiges blondlockiges kleines Mädchen in weißem Kleide, vorzüglich in der Ausführung.

Was sich in den Landschaften besonders bemerkbar machte, das war ein todtes, fahles Kolorit — um so auffälliger, da es der amerikanische Maler begreiflicherweise liebt, seinen Pinsel in die bunten Farben zu tauchen, welche seine herbstlichen Wälder schmücken — und die Unfähigkeit den Wirkungen des Lichtes gerecht zu werden. Zu diesen beiden Mängeln tritt bei einer großen Anzahl von Künstlern, welche es lieben sich Präraffaeliten zu nennen, noch ein dritter: die allzufleißige Ausführung des Details, welche über der Form des einzelnen Blattes das ganze Bild vergißt und alle Massenwirkung unmöglich macht.

An den beiden erstgenannten Mängeln litt auch das vielleicht beste Landschaftsbild, eine Waldscene von Fräulein M. J. Walters. Wären in dieses Waldesdunkel einige Sonnenstrahlen hineingefallen, wie anders würde es sich ausgenommen haben! Durch ihr Kolorit vor anderen ausgezeichnet war eine kleine Sommerlandschaft von H. B. Jones und ein Motiv aus den Adirondacks von Arthur Parton. Ein viel und mit Recht genannter Maler ist A. D. Chatluck. Sein „Wiesenbach“, ein höchst simpler Vorwurf, gehörte mit zu dem besten. Alexander Wuest, den ich Ihnen früher als den Empfänger zweier europäischen Medaillen nannte, hatte das eine seiner preisgekrönten Bilder, „Wasserfall in Norwegen“, ausgestellt. Das Bild (welches übrigens einen so schlechten Platz hatte, daß es zumal für Menschen von nicht sehr gutem Augenzustande kaum möglich war, es ordentlich zu betrachten) ist eigentlich nicht mehr als eine Studie. Ein Stück Wasser, das über Steine stürzt, bei Mondbeleuchtung — das ist Alles. Eine gewisse wilde Kraft und eine breite, markige Behandlung ist dem Werke nicht abzusprechen, dennoch ist es schwer zu sagen, was ihm auf einer europäischen Ausstellung den Preis eintragen konnte, wenn man nicht annimmt, das fremdländische, das „amerikanische“ sei dabei mit in die Wagschale gefallen. Vor einigen Monaten waren verschiedene Bilder des Herrn Wuest hier auf Auktion. An denselben bekundete sich eine unangenehme Derbheit des Vortrags, fast möchte man sagen Rohheit, und ein „Saft“ des Kolorits, zumal in einer „Waldparthie“, der doch wohl etwas über die Natur hinausgeht. Hier wäre also der Gegensatz zu der an anderen Künstlern gerügten matten Färbung. Das größte der erwähnten Bilder war betitelt „Eisberge im atlantischen Ocean bei Sonnenaufgang“. Ich habe derlei nicht gesehen und weiß also nicht ob Eisberge bei Sonnenaufgang so blitzblau aussehen; so viel aber scheint sicher, daß sie im Bejahungsfalle besser ungemalt bleiben — eine Meinung der auch das Publikum beizupflichten schien, denn das sehr große Bild brachte (laut Bericht in den Blättern) 120 Dollar! Der Rahmen dazu kostete 150 Doll.! Daß Herr Wuest aber auch Vortreffliches leisten kann, beweist eine Landschaft von ihm in der Galerie der „School of fine arts“ in New-Haven, — wenn ich nicht irre „die Katskills“; dieselbe ist in jeder Beziehung ein Meisterstück.

Die Legion von Viehstücken, Blumenstücken, Früchten und anderen Eßwaaren übergehe ich, ohne damit sagen zu wollen, daß nicht eines oder das andere Lobenswerthe darunter gewesen wäre.

Unter den ausgestellten Sculpturen befand sich auch eine „Eva“ von Hiram Powers. Was ließe sich von ihr anderes berichten, als daß sie nicht angezogen war und zwei Aepfel in der Hand hielt?

Schließlich muß ich Ihnen noch einige Werke ausländischer Künstler nennen und da soll denn verdientermaßen obenanstehen „Kinder, welche dem Großvater zum Geburtstag gratuliren wollen“ von Otto Rethel, ein liebliches, ansprechendes Werk, welches auch nie ohne Beschauer war. Ferner finden sich, von O. Achenbach „Heranziehender Sturm“; „Les amis de pension“ von Compte-Calix, „unangenehme Nachbarschaft“ von Hiddemann; „der Watzmann“ von A. Leu; „Abfahrt des Paulus von Milet“,

von L. Rieser; „Westphälische Bauern aus der Kirche kommend" von E. Schubach. K.

Aus Tirol.

? Zu Ehren der hier tagenden Katholikenversammlung wurde eine Kunstausstellung veranstaltet. Vieles kennen wir bereits von früher. Unter den ausgestellten 5 Bildern von Koch interessirte uns vorzüglich eine wilde felsige Landschaft fast ohne Vegetation, wie man sie etwa in Dalmatien oder Istrien am Karst finden mag. Das Bildchen ist allerdings nicht das trefflichste unter den vorhandenen — der Vorzug gebührt der Landschaft in dem Besitz des Buchhändlers Schuhmacher, es zeigt jedoch den Meister auf einem anderen Gebiete als dem, welchem er seine meisten Stoffe entlehnt. Cranach ist durch 6 Gemälde vertreten, darunter ein recht schätzbares Urtheil Salomonis und ein kleiner Christus im Elend, nackte stehende Figur, rechts und links flattert ein Engelein, sehr fleißig ausgeführt.

Von den Tiroler Malern verdient der Landschafter Ernst v. Wörndle volle Beachtung; ein Bildchen aus Syrien ist sehr gelungen. Von seinem begabten, aber etwas schwerfälligen Bruder August ist der Zug Hannibal's über die Alpen ausgestellt. Die Komposition ist trefflich, voll Kraft und Leben; bei der Ausführung in Oel erlahmte der Künstler, dem größerer Fleiß in einer tüchtigen Schule noth thut. Richard Attlmayr hat sich in zwei ansprechenden Bildchen, S. Romedius und Christoph, ganz in die Anschauung und Weise des Mittelalters zurückempfunden, es muthet sonderbar an, einem solchen Revenant zu begegnen. Hellweger und Jele sind durch zahlreiche Kartons, Farbenskizzen und Staffeleigemälde vertreten, dramatisches Leben und Komposition fehlt beiden, würde auch nicht gut zu ihrer frommkirchlichen Richtung passen; da ist alles still und friedlich, nur bei Jele bereits etwas gewohnheitsmäßig. An Energie ist beiden A. Plattner weit überlegen; die Skizze für seinen Untergang alles Irdischen, bedarf wohl noch der Durchbildung im Einzelnen, ehe sie auf die Wand der Friedhofkapelle übertragen wird; der hier jedenfalls berechtigte und wohlthätige Einfluß von Cornelius ist nicht zu verkennen. Die Aquarellbilder eines älteren Malers, Placidus Altmutter, verdienen insofern Beachtung, als sie den Stoff dem Tiroler Volksleben, insbesondere dem Jahre 1809 entlehnen und ihn, seiner Art angemessen, mit derbem Realismus wiedergeben. Altmutter ist ein talentvoller Vorläufer unserer modernen malerischen Dorfgeschichtler, freilich ohne ihre Sentimentalität und Süßlichkeit. Mader hat den ersten Karton für den Freskencyklus von Steinach ausgestellt, die Erscheinung Christi auf Erden. Wir kommen auf ihn bei einer anderen Gelegenheit ausführlich zurück.

Die Plastik beschränkt sich großentheils auf die massenhafte Anfertigung von Krucifixen und Muttergottesbildern; hier zeichnet sich Pendel aus Meran durch einen feinen Realismus, durch Wahrheit der Empfindung aus. Sein verstorbener Vater genoß mit Recht eines guten Rufes, der Sohn gerieth anfangs den Nazarenern in die Hände und dadurch mit dem Alten in Widerspruch; jetzt sieht er ein, daß der Alte Recht hatte, wenn er meinte, es sei mit steifer Frömmigkeit nicht Alles gethan und zu einem guten Werke gehöre auch die Schönheit.

Die Glasmalerei — die Anstalt von Neuhauser behauptet noch immer ihren Ruf — ist im Saale des Landhauses durch eine Reihe guter Tafeln vertreten. Auch fehlte es aus Anlaß der Katholikenversammlung nicht an Meßgewändern und Rauchmänteln, zum Theil recht geschmackvoll ausgeführt. Die Handlung Uffenheimer arbeitet nach guten Mustern, zum Theil nach Vorlagen von Bock, und entspricht billigen Bedürfnissen. Wahrhaften Kunstwerth besitzen die Leistungen der Geschwister Lindner: der Bruder macht die Zeichnungen, die Schwester führt sie aus. Ein Meßkleid in Wolle zeugt von einem sehr feinen Geschmack, dem eine tüchtige Technik zu Hülfe kommt.

Schließlich will ich den Antrag, den der Bildhauer M. Stolz und der Maler A. Plattner bei der Katholikenversammlung vorgelegt, als Signatura temporis nicht unerwähnt lassen. Er lautet wörtlich:

„I. Die Generalversammlung wolle dahin wirken, daß durch eine praktische Ausbildung, allgemeinere Organisation und größere Verbreitung des christlichen Kunstvereinwesens und durch Einführung praktischer Kunstvorträge an allen theologischen Lehranstalten, Seminarien und Fakultäten das richtige Verständniß der christlichen Kunst vermittelt und verbreitet werde.

II. Die Generalversammlung wolle dahin wirken, daß die geistlose und zeitraubende, folglich auch zu kostspielige akademische Kunstübung beseitigt, die mittelalterliche praktische Technik eifrig studirt werde und die höheren symbolischen Kunstformen wieder in Aufnahme kommen, um die christliche Kunst dem Volke zugänglich und für das Volksleben fühlbar zu machen.

III. Die Generalversammlung wolle dahin wirken, daß, nachdem die büreaukratischen, dem Realismus verfallenen Kunstakademien für die christliche Kunst bedeutungslos geworden, für die Erziehung und Heranbildung sogenannter sekundärer Kräfte (Gesellen) durch Errichtung geeigneter Kunstwerkstätten gesorgt, dem diesfalls sehr fühlbaren Mangel begegnet und dem sehr schädlichen Unfug des immer mehr um sich greifenden Dilettantenwesens gesteuert werde."

Der Antrag enthält zwar Manches, dem man gewiß unbedenklich beistimmen kann, des Pudels Kern aber werden Ihre Leser leicht herausfinden.

Der oben erwähnte Bildhauer Stolz erhielt zum Behuf von Kunststudien auf drei Jahre ein Stipendium von je 600 Fl. und damit jene freie Zeit, die er zum Abschluß seiner Bildung bedarf und als Zeichenlehrer an der hiesigen Realschule entbehrte.

Personal-Nachrichten.

Alexis Paccard, einer der angesehensten französischen Architekten, der sich namentlich durch den Ausbau und die Restauration des Schlosses Fontainebleau einen Namen gemacht hat, starb am 25. August in Aix-les-Bains im Alter von 54 Jahren.

Alfred Couverchel, ein Schüler von Horace Vernet und Picot, geboren zu Marseille-le-Petit (Oise), 27. Januar 1831, starb in Croissy am 1 September.

Preis-Bewerbungen.

Die Antwerpener Akademie hat folgenden Bewerbern bei der diesjährigen Konkurrenz den Preis zuerkannt: für Skulptur (Aehrenlesende Ruth) Joseph Willems aus Antwerpen, Schüler von G. Van der Linden; für klassische Architektur (Oeffentliches Badehaus für eine Stadt von 200,000 Einwohnern) Edmond Serrure in Saint-Nicholas; für architektonische Dekoration (Tribüne für einen Cirkus mit königlicher Loge) A. T. Schoy aus Brüssel.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

b. **Oesterreichischer Kunstverein.** Das bei Weitem interessanteste Stück der Oktober-Ausstellung des Oesterreichischen Kunstvereins ist Selleny's Ansicht der Insel St. Paul im südindischen Ocean. Vor mehreren Monaten stellte der Künstler eine Anzahl Kartons, Charakterbilder aus verschiedenen Zonen, Früchte seiner Weltumsegelung mit der „Novara“ aus, und der Kunstverein erwarb sich das Verdienst, ihn mit der Ausführung des einen Bildes zu beauftragen. Nun er diesem Auftrage genügt hat, bestellte der Verein sofort ein Gegenstück, australischer Urwald. Diese beiden Kartons hatten an sich, wie in ihrer Gegenüberstellung das allgemeine Interesse am meisten in Anspruch genommen: auf dem einen Bilde die verschwenderischste Ueppigkeit, eine Ueberfülle von Leben und Farbe, Treiben und Blühen, auf dem anderen die melancholischste Einsamkeit und Unfruchtbarkeit. Diesen letzteren Eindruck machte das ausgeführte Gemälde nun in noch viel höherem Grade. St. Paul ist der Krater eines erloschenen Vulkans; gegen Osten hat das Meer erst innerhalb der letzten anderthalb Jahrhunderte den Felsenrand durchbrochen, so daß der innere Kreis eine Bucht bildet; unzählige Pinguine und anderes Geflügel haust in den Rissen der Lavamassen, die ihnen gar keine Nahrung zu bieten scheinen, ihr Schrei, der einzige Ton in dieser Wüstenei, macht sie nur noch schauriger, Haifische umkreisen die Insel — so schildern die Novara-Reisenden das Eiland, und so hat es Selleny mit erschütternder Treue gemalt. Trostlose Oede breitet sich über Himmel, Erde und Meer, nur ein einzelner Strahl stiehlt sich durch die Wolken und wird von der Wasserfläche reflektirt: er beleuchtet das Dunkel. Es ist hier keine Phrase, daß Selleny's Horizont sich durch jene Reise außerordentlich erweitert hat, und auch seine Technik ist eine viel größere, feinere geworden. Rechnen wir das zum Theil etwas harte Gewölk ab, so stellt sich das Bild als eine wirklich glänzende Leistung dar. Einige Wanderjahre unter anderen Himmelsstrichen würden vielen von unsern Landschaftern höchst nützlich sein: aber sie benutzen nicht einmal die Gelegenheiten, die ihnen in Oesterreich selbst geboten werden. Anstatt z. B. Siebenbürgen, das Banat, die Karpathen, für die Kunst beinahe noch unentdeckte Länder, zu bereisen, weiden sie immer wieder Obersteiermark, das Salzkammergut, und das Deutsche Tyrol ab. Gottfried Seelos hat sich wenigstens anhaltend in die Natur Südtyrols vertieft, und auch diese Ausstellung bringt, wie seit mehreren Jahren eine jede, schöne Studien daher in Oel- und Wasserfarben. Außerdem sind noch deutsche Landschaften von Stademann in München, Ruths in Hamburg, Zimmermann in Genf, Bossuet in Brüssel, Halauska und A. vorhanden. Lachenwitz in Düsseldorf (der auch ein mit gutem Humor behandeltes Zusammentreffen von reisenden Engländern und vierfüßigen Bewohnern einer Alpe eingesandt hat) und Voltz in München haben verschiedene Alpenwildgruppen gemalt; wer kurz zuvor Pausingers „Jagdbilder aus dem Salzkammergut“ sah, wird durch jene Bilder schwer befriedigt. Dieses Album von acht Blättern, für den Kaiser gezeichnet und soeben in photographischer Nachbildung erschienen, zeigt n der That eine Naturbeobachtung, die kaum überboten werden kann. In dem Punkt sind natürlich Jäger die kompetentesten Beurtheiler, und sie sind völlig entzückt von dem Brunsthirsch, der Gemspürsch, dem angehetzten Hirsch u. s. w. — Die Historie ist abermals und fast allein durch Matejko vertreten. Der junge Mann fängt an mit seinen historischen Stoffen gefährlich zu werden und seiner unleugbaren Kraft der Charakteristik Aufgaben zu stellen, welche über die Grenzen der bildenden Kunst hinausgehen. Diesmal sehen wir einen Menschen in Narrentracht in schmerzliches Brüten versunken, während die geöffnete Thür einen Blick in ein Gesellschaftszimmer gestattet, in welchem es äußerst munter zugeht. Um eine Deutung würde kein Beschauer verlegen sein: wir glauben das beliebte Thema vor uns zu haben, von dem Lustigmacher, dessen Gemüthsstimmung schlecht stimmt zu dem bunten Kleide, oder dessen Empfindungen von der oberflächlichen Welt eben seines Gewandes wegen verkannt und verspottet werden. Aber fehlgeschossen, Matejko malte wieder ein Stück polnischer Geschichte, nämlich: Stanczyk, Hofnarr und Geheimer Sekretär des Königs Sigismund I. von Polen, erhält während eines Festes im königlichen Schlosse zu Krakau die Nachricht von der Einnahme der Grenzfestung Smolensk durch die Russen (1514) und findet, in seinen Schmerz versunken, nicht den Muth, die Unglücksbotschaft noch während des Festes dem Könige mitzutheilen. Nun, wir lassen uns Napoleon in Fontainebleau und den Herzog von Braunschweig vor Quatrebras gefallen, aber um diese Anekdote für die Malerei zu verwerthen, wären zwei ganz außerordentliche Künstler vonnöthen, einer, der alles das in das Gesicht des armen Narren hineinmalte, und ein zweiter, der es ohne den umständlichen Kommentar wieder herausläse! Dazu ergreift Matejko auch diesen Anlaß wieder, um zu beweisen, daß es ihm an feinerem Farbensinn mangelt.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

—n. **Von dem Illustrirten Katalog der Weltausstellung** zu Paris (Leipzig, Brockhaus) liegen jetzt bereits sechs Lieferungen vor, welche im Ganzen über 600 zum Theil mit vielem künstlerischen Verständniß ausgeführte Holzschnitte enthalten. Ist auch nicht Alles, was der Katalog uns im Bilde vorführt, vom ästhetischen Standpunkte betrachtet, mustergültig und nachahmungswerth, so ist doch immerhin die Uebersicht über die hauptsächlichsten Leistungen der modernsten Kunstindustrie anregend und belehrend für den Fachmann und interessant für jeden Gebildeten, der für das Leben und Streben der Gegenwart ein offenes Auge hat. Wünschenswerth wäre es freilich gewesen, daß der Text einen ausführlicheren und zugleich kritisch gehaltenen Kommentar geliefert hätte, statt der dürftigen Erklärungen, die nur da zu sein scheinen, um den Raum zwischen den Bildern typographisch auszufüllen. Die Aufsätze von Dr. Wilhelm Hamm, welche in kleinem Raume unterhalb der Abbildungen fortlaufen, können diesen Mangel nicht ganz ersetzen, so lesenswerth sie auch an sich sind, da Text und Bild eben nicht zusammen stehen und auch zu näherer Erklärung der Einzelheiten der Raum zu knapp bemessen ist.

Die Posonyi'sche Dürersammlung zu Wien kommt am 11. November in München unter den Hammer, falls nicht inzwischen der Enbloc-Verkauf derselben sich realisirt. Sie besteht aus Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Büchern, einer Handschrift, Handzeichnungen (48), plastischen Arbeiten und einigen Arbeiten nach Dürer, im Ganzen aus

405 Nummern. Es ist unter Kunstfreunden bekannt, mit welcher Liebe, Sachkenntniß und Ausdauer der Kunsthändler Posonyi seine Sammlung auf jenen Höhepunkt zu heben wußte, daß sie unter den Privat-Dürersammlungen, was Qualität und Mannigfaltigkeit anlangt, von keiner erreicht wird, und nur wenige öffentliche Kabinette sie im Wettkampf überbieten. Bei den Kupferstichen und Holzschnitten wurde, wie uns der interessante Katalog belehrt, vorzugsweise auf die außerordentliche Kraft, besondere Reinheit und Schärfe der Abdrücke, die durchgängige Tadellosigkeit der Exemplare, dann noch bei den Holzschnitten insbesondere auf die systematische und instruktive Zusammenstellung der verschiedenen Abdrucksgattungen, bei vielen Blättern und Folgen vom Probedruck angefangen, gesehen, während Herr Posonyi bei den Handzeichnungen die Repräsentation des gesammten Wirkens des Meisters von seiner frühesten Jugend bis nahe an sein Ende, von der flüchtigen Studie bis zum vollendetsten Werke im Auge hatte. Die meisten Blätter sind aus den berühmtesten Sammlungen erworben. Außer dem Wiener Belvedere, wo sich früher die Zeichnung „Samson's Geschichte" befand, haben die Kunstkabinette von Graf Andreaßy, T. Basan, J. D. Böhm, Graf Fries, Hawkins, Jabach, Imhoff, Sir Th. Lawrence, Leembruggen, Mariette, Ottley, Graf Pourtalès, Reich, Sir Joshua Reynolds, Kaiser Rudolf II., Verstolk van Soelen, Woodburn u. s. w. beigesteuert. Die Sammlung wird acht Tage vor der Versteigerung in der Montmorillon'schen Kunsthandlung einzusehen, vorher aber noch in Paris ausgestellt sein. (A. Z.)

Die Raffael-Galerie, nach Zeichnungen von Georg Koch in Photographien herausgegeben von Theodor Kay in Kassel, erscheint nunmehr auch in einer kleineren Ausgabe (Nr. III.), 27:20 Centimeter Größe. Die erste Serie wird 6 Lieferungen zu je 2 Blatt enthalten. Die Vortrefflichkeit der Zeichnungen Georg Koch's, dem wir auch die vorzügliche lithographische Nachbildung von Genelli's „Leben eines Wüstlings" verdanken, ist bereits so allgemein anerkannt, daß es fast überflüssig erscheint, dieselbe nochmals rühmend hervorzuheben. Die photographische Reproduktion, von Jos. Albert in München besorgt, verdient alle Anerkennung. Der Preis dieser kleineren Ausgabe, deren Format immerhin noch sehr stattlich zu nennen ist, ist ungemein billig gestellt, indem jedes der schönen Blätter, die auch einzeln bezogen werden können, nur auf 1½ Thaler zu stehen kommt. Die erste Lieferung enthält: La belle jardinère und La vierge au voile; von dem übrigen Blättern werden folgende demnächst ausgegeben: Lo sposalizio, Madonna di Tempi, Bildniß eines jungen Mannes, Madonna Colonna und Madonna della Sedia.

Die Kunsthandlung von H. Sagert & Comp. in Berlin hat mit der Veröffentlichung ihres Kunstlager-Katalogs begonnen. Die erste Abtheilung enthält die Stechernamen von A—D. und bietet eine sehr reiche Auswahl zum Theil seltener und vorzüglicher Abdrücke, weshalb wir Sammlern und Kunstfreunden die Durchsicht des Katalogs mit Recht empfehlen önnen.

Kunstunterricht, Lehranstalten und Vorlesungen.

b. **Die Statuten der „Kunstgewerbeschule des k. k. Oesterreichischen Museums" in Wien** haben unterm 21. September die kaiserliche Genehmigung erhalten. Die Anstalt wird in drei Fachschulen und eine Vorbereitungsschule zerfallen. Die Fachschule für Baukunst umfaßt die Lehre vom architektonischen Stil und den architektonischen Formen im Allgemeinen, im Besonderen aber ihre Anwendung auf die Baugewerbe, welche es mit künstlerischen Formen zu thun haben, also vorzüglich auf Bautischlerei, auf Möbelfabrikation, auf die Fabrikation von Oefen und Kaminen, überhaupt ihre Anwendung auf die Ausstattung des Hauses und der Kirche, soweit sie hier in Frage kommt. Die Fachschule für Bildhauer hat die technische Fertigkeit im Modelliren und Bossiren sowohl figuraler wie ornamentaler Gegenstände zu gewähren, und zwar in ihrer Anwendung für die entsprechenden Gewerbe, als Goldschmiedekunst, Gefäßbildnerei in Metall, Thon, Glas, ferner Stuckatur- und Steinmetzarbeiten u. s. w., auch Anleitung zur Holzschnitzerei soll ertheilt werden. Die Fachschule für Zeichnen und Malen hat die gesammte malerische Flächenverzierung zum Gegenstande und bezieht sich demgemäß auf Wanddekoration, Ornamentation aller gewebten Stoffe, Malerei auf Glas und Porzellan, Email und Mosaik 2c. 2c. Hiernach ergeben sich neun Hauptgegenstände des Unterrichts: Architektur und architektonisches Zeichnen, Zeichnen nach Modellen, Zeichnen nach der Antike, Malen figürlicher Gegenstände, Zeichnen und Malen von Flächenornamenten und Blumen, Modelliren, Bossiren, Holzschnitzerei, eigene Komposition; dann als Nebenfächer: Perspektive und Schattenkonstruktion, Anatomie, Lehre von den Kunststilen, Kunstterminologie und Kunstgeschichte, Geschichte der Industrie in Verbindung mit Volkswirthschaftslehre, Farbenlehre und Farbenchemie, Materialienlehre. Für die Aufnahme in die Vorbereitungsschule ist (in der Regel) das 14. Lebensjahr erforderlich, ferner der Nachweis über die Absolvirung eines Untergymnasiums, eines Realgymnasiums, einer Unter-Realschule, oder über den Besuch einer Zeichenschule und in beiden Fällen Proben des Talentes und der Fertigkeit im Zeichnen; wenn diese Bedingungen mangeln hat eine Prüfung zu erfolgen; für die Aufnahme in eine Fachschule das 16. Lebensjahr, der mit gutem Erfolg absolvirte Vorbereitungskurs, oder die Bedingungen für die Vorbereitungsschule bei entsprechender Fertigkeit im Zeichnen. Der Besuch jeder Klasse ist im Allgemeinen auf zwei Jahre beschränkt, das Schulgeld auf 10 und 18 Fl. jährlich festgestellt. Mit der Ueberwachung der Anstalt wird ein Aufsichtsrath betraut, bestehend aus dem Direktor des Oesterreichischen Museums, drei Kuratoren desselben und einem Mitgliede der Handels- und Gewerbekammer, übrigens untersteht die Schule natürlich dem Unterrichtsministerium.

Vermischte Kunstnachrichten.

Dem Bischof Bossuet, dem größten Kanzelredner seiner Zeit, (1627 — 1704) wird von seiner Vaterstadt Dijon ein Denkmal errichtet werden, nachdem für diesen Zweck vom Marschall Vaillant 100,000 Frs. zur Begründung eines Fonds der Stadt übergeben sind.

Das Standbild des holländischen Dichters Vondel (geb. 1587 zu Köln), ist am 4. Oktober in Amsterdam feierlich enthüllt worden. Das in Erz gegossene Denkmal ist ein Werk des Bildhauers Royer.

Das beim Brande von S. Giovanni e Paolo in Venedig zu Grunde gegangene Werk Tizian's ist nicht, wie früher irrthümlich bemerkt, ein Martyrium Petri (des Apostels), sondern die Ermordung des Petrus Martyr, eines der Hauptwerke des großen Meisters, dessen Verkauf einst von der Republik Venedig mit der Todesstrafe bedroht wurde. Der unersetzliche Verlust ist, wie bei manchen ähnlichen Unglücksfällen, dem unachtsamen Gebrauch von brennenden Wachskerzen bei einer kirchlichen Feierlichkeit zuzuschreiben. Glücklicherweise ist eine gute Kopie erhalten, die seiner Zeit mit der größten Sorgfalt von Livio Meus in Oel ausgeführt wurde. Dieselbe war lange Zeit im Studio Bezzuoli in der Akademie der schönen Künste zu Florenz aufbewahrt und wurde nach dem Tode Bezzuoli's der Direktion der Galerien anvertraut, welche sie in einem der Säle des Palazzo vecchio hinterlegte. — Auf allseitiges Verlangen der Kunstfreunde wird die Kopie jetzt in guten Stand gebracht und soll binnen Kurzem eingerahmt den Blicken des Publikums ausgestellt werden.

Dem Lord Derby soll in Liverpool schon bei seinen Lebzeiten ein Denkmal gesetzt werden. Der damit beauftragte Künstler stellte kürzlich das Modell zur Besichtigung auf der Börse aus. Der Premierminister ist, seinen eigenen Wunsche gemäß, in der Tracht eines Ritters des Hosenbandordens dargestellt. Figur und Stellung fanden den Beifall des Stiftungs-Komités weniger befriedigte der Gesichtsausdruck. Ein Witzbold meinte, der Künstler habe den Lord wahrscheinlich in dem Augenblicke abgebildet, wo er mit sauer-süßer Miene seine Einwilligung zum Einbringen der Reformbill gegeben.

Sn. **Ein Lampenschirm,** durch geistvollen Schmuck aus der Region des nackten Bedürfnisses in die Sphäre der Kunst erhoben, ist wohl ein Gegenstand, der in diesen Blättern der empfehlenden Erwähnung werth ist. Die freundliche Gewöhnung der Alten an schmucken Hausrath, dessen Formen und Farben dem Zweckmäßigen eine reizende Hülle verleihen, scheint ja auch in unseren Bürgerhäusern wieder Regel zu werden und das Handwerk zu einem neuen Bündniß mit der bildenden Kunst zu drängen. Die Annäherung muß von beiden Theilen ausgehen, vorzugsweise aber von den Künstlern selber, die sich seit zwei Jahrhunderten zu sehr an die Rolle des

vornehmen Mannes gewöhnt haben, der mit unsterblichen Werken auf die Nachwelt kommen möchte, aber das die Gegenwart erheiternde Gelegenheitsgedicht als seiner unwürdig verschmäht. Solch eine gelegentliche auge- und herzerfreuende Dichtung ist unser Lampenschirm, erfunden und gezeichnet von Max Lohde in Berlin, dessen frühere architektonische Studien ihn besonders zu Entwürfen für kunstindustrielle Erzeugnisse befähigen. Fünf Kandelaber im griechischen Stile, durch Blumengehänge verbunden, tragen fünf Teppiche, auf denen die Geschichte des Lichtbringers, Prometheus, eingewebt erscheint: 1. Prometheus zwischen seinen Gebilden, zu deren Belebung ihm das Feuer fehlt; 2) der Menschenbildner stiehlt dem mit Ganymed kosenden Zeus das Feuer; 3) Ganymed sucht den zürnenden Göttervater zu beschwichtigen; 4) der gefesselte Prometheus vom Adler zerfleischt; 5) Herkules befreit den Promethus. Um den Teppichen, die in dunkler Nacht (den Hintergrund bildet der gestirnte Himmel mit der wechselnden Luna) an den leuchtenden Kandelabern hängen, spielen die Thiere der Nacht, ein Nachtigallenpaar, Katze und Maus, Marder und Eichkätzchen, die jagend und fliehend die Kandelaber besteigen, u. s. w. — Dieser Lampenschirm wird, in lithographischem Farbendruck ausgeführt, von der bekannten Lampenfabrik von Stobwasser & Comp. in Berlin demnächst zu einem mäßigen Preise auf den Markt gebracht werden.

Zeitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 24.
Die Brunnenfiguren Rafael Donners auf dem Neumarkte in Wien. — Die „Ecole imperiale de Dessin" in Paris. — Internationale Convention zur Anfertigung von Reproductionen der Kunstwerke aller Länder für Museumszwecke. — Die Kunstindustrie Nord- und Süddeutschlands und der Schweiz.

Gewerbehalle. 9. Lieferung.
Aus der Pariser Ausstellung IV. — Zur gewerblichen Kunst (Bronze und Silber). Von Ludwig Pfau. — Ornamente und Motive. — Moderne Pilaster-Kapitäle. — Füllungen für Eisenguß. — Etagère. — Spiegel mit Konsole aus dem königl. Wartesalon der Ostbahn zu München. — Pfeilerschränkchen. — Einfacher Stuhl für ein Speisezimmer. — Silberne Salzfässer. — Aus der Pariser Ausstellung: Theile einer Toilette-Einrichtung; Pokal im altdeutschen Stil. — Gußeisernes Geländer am Palaste der Tuillerien. — Brochen. — Marmorner Kamin. —

Chronique des Arts. No. 195.
Exposition de la Société des Amis des Arts à Versaille. — Alexis Paccard. — Necrologie; (L. Grootaers; J. Bal; R. Weigel; Eug. Mondan; Alfr. Couverchel).

Journal des Beaux-arts. Nr. 16. 17.
Le Salon d'Anvers. — Mort de Rudolph Weigel. — Vente Willmes à Cologne. — Le concours de Rome.

Eine Berichtigung.

Zu unserer der Düsseldorfer Zeitung entnommenen Notiz über die Errichtung einer Professur für Genremalerei in Düsseldorf tragen wir folgende in derselben Zeitung enthaltene Entgegnung nach, die derselben von völlig kompetenter Seite zugegangen ist:

„Es hat vor allen Dingen sich niemals darum gehandelt gegenwärtig eine Professur und ein Atelier der Genre-Malerei an hiesiger Kunst-Akademie zu gründen, vielmehr ist der Hergang entstandener Differenzen der Professoren mit dem Direktor Bendemann folgender:

Als Herr Dir. Bendemann im vergangenen Jahre bei dem Königl. Ministerium mit einem Gesuche um Entlassung einkam, richteten die Professoren der Königl. Kunst-Akademie, von dem aufrichtigen Wunsche beseelt, ihn der Kunstakademie zu erhalten, eine Vorstellung an das Kuratorium, Herrn Direktor Bendemann den verlangten Abschied nicht zu bewilligen sondern einen längeren Urlaub zu gewähren und nach Wiedererlangung seiner Gesundheit dessen Eintritt wieder zu sichern.

Bei den darauf folgenden Unterhandlungen mit dem Kuratorium knüpfte nun Direktor Bendemann, ohne in gewohnter Weise das Kollegium zu befragen, an die Zusicherung seines Verbleibens Bedingungen, welche erst jetzt zur Kenntniß des Kollegiums gekommen sind.

Diese Bedingungen des Wiedereintrittes nun hauptsächlich haben die gegenwärtigen Meinungsverschiedenheiten im Kollegium hervorgerufen.

Herr Direktor Bendemann hatte als Bedingung seines Verbleibens im Direktorium die Bestellung des Malers Wilhelm Sohn, als Professor, zur Ergänzung seiner eigenen Lehrkraft gestellt, mit der ausdrücklichen Hindeutung, daß er seine Gesundheit nie vollständig wieder zu erlangen glaube, — sich die Anstellung eines dritten Lehrers aber noch vorbehalten.

In dieser projektirten Anstellung hat das Kollegium eine Veränderung in der Organisation der Anstalt erblickt, es hat vor allen Dingen verlangt, darüber befragt zu werden, ob dies in seinem Sinne sei. Die nun nachträglich eingeholte Befragung von Seiten des Direktor Bendemann hatte die Meinung des Kollegiums dahin festgestellt, daß es in H. Wilhelm Sohn an dieser Stelle nicht die geeignete Kraft zur Ergänzung des Direktors erkennen könne und überhaupt gegen diese gesuchte Anstellung protestire. Gleichzeitig aber hat dasselbe in seinen Verhandlungen wiederholt ausgesprochen daß es in Herrn W. Sohn eine höchst gediegene und für die Akademie segensreich zu verwendende Kraft anerkennen, wenn an einer andern Stelle dessen Anstellung projektirt werde.

Dieß ist der wahre Sachverhalt der Vorgänge welche so allarmirende Gerüchte erzeugt und die Künstlerschaft Düsseldorfs ohne allen Grund erregt haben sollen.

Es bleibt nun dem Urtheil jedes Unpartheiischen überlassen, ob in den mitgetheilten Verhandlungen ein Zug gegen die Genre-Malerei zu suchen sei, ob überhaupt einer Verhandlung so gehässiger Ausdruck gegeben werden könne, wo es sich darum gehandelt hat, die bestehende Organisation einer Anstalt gegen eine ihr drohende Umwandlung zu bewahren, welche nicht zu ihrem Wohle sich gestalten kann."

Inserate.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

II. Jahrgang.

Nr. 24.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

25. Oktober.

1867.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am zweiten und letzten Freitage jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe $1\frac{1}{3}$ Thlr. ganzjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin: F. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien: P. Kaeser; Gerold & Co.**; in **München: E. A. Fleischmann.**

Inhalt:

Das Jubeldenkmal in Dessau.

†. Das Jubeldenkmal, welches Anhalt's Bewohner zur Feier des 50jährigen Regierungsjubiläum ihres Landesherrn, des Herzogs Leopold Friedrich, errichten ließen, wurde am 10. August dieses Jahres feierlich enthüllt. Den Entwurf dazu, dessen wir schon bei einer anderen Gelegenheit gedachten (Kunstchronik 1866, Seite 26), fertigte der Hofbildhauer Hermann Schubert aus Dessau.

Der Grundgedanke des Denkmals ist das Andenken an die Wiedervereinigung aller anhaltinischen Länder unter einem Fürsten (20. August 1863) und ein Rückblick auf seine Geschichte. Zweckmäßig und sinnreich ist mit dem monumentalen Gedanken die Idee einer öffentlichen Brunnenanlage verbunden. Die Höhe des Ganzen beträgt 37, sein Durchmesser an den untersten Stufen 34 Fuß. Auf zwei breiten Sandsteinstufen steigt man zu einer achteckigen Wasserschale. In dieser erhebt sich ein viereckiger glatter Sockel, an jeder Seite mit zwei Bärenköpfen versehen, welche als Wasserspeier dienen. Auf dem Sockel erhebt sich die Plinthe, deren vier Seiten durch Reliefs geschmückt sind: 1) Besiegung der heidnischen Wenden durch Albrecht den Bären, 2) Heinrich I. wird vom Kaiser Friedrich II. mit dem anhaltischen Wappen belehnt, 3) Fürst Wolfgang, wegen seines Bekenntnisses zum Protestantismus aus seinem Lande vertrieben, zieht unter dem Wehklagen seiner Unterthanen aus Bernburg, 4) Allegorische Darstellung der Wiedervereinigung Anhalts und seines Aufblühens in der Neuzeit. — Auf der Plinthe baut sich der Haupttheil des Monumentes vierseitig in romanischen Formen auf: derselbe bildet vier mit ausgezackten Rundbögen geschlossenen und mit einem spitzwinkeligen Giebel verdachten Nischen für die Fürsten Albrecht den Bären, Heinrich I., Joachim Ernst und Leopold Friedrich, unter welchen die anhaltinischen Lande vereinigt waren; an jeder der vier Ecken, in denen die Nischen zusammenstoßen, springt eine Säule vor, welche ein Postament mit einem aufrechtstehenden Bären trägt; diese Bären figuriren als Wappenhalter. Aus der Mitte der vier Giebel und der vier Bärenfiguren, die die Lücken zwischen je zwei Giebeln füllen, steigt die das Ganze krönende schlanke Dachpyramide auf. Albrecht der Bär ist dargestellt als Besieger der Wenden, in der einen Hand das gezückte Schwert, in der anderen die christliche Fahne haltend und den Fuß auf ein umgestürztes wendisches Götzenbild setzend; Heinrich I. in schwerer Rüstung, auf der Sturmhaube Pfauenwedel, als Zeichen der Fürstenwürde (er nannte sich zuerst Fürst von Anhalt); Fürst Joachim Ernst im reichen Kostüme seiner Zeit; zu seiner Seite steht die von ihm 1572 eingeführte Landesordnung. Herzog Leopold Friedrich ist im Zeitkostüme der regierenden Fürsten dargestellt; zu seiner Seite steht ein Gedenkstein mit dem Jubelkranze. Der Stein trägt die Inschrift: „Dem Herzoge Leopold Anhalt's Volk zum Jubeltage, den 10. August 1867". — Um das Ganze besser abzurunden, die Grundrißform des Oberbaues auch im Unterbau harmonisch anklingen zu lassen und den Uebergang von dem Sockel zur Plinthe zu vermitteln, sind den abgestumpften Ecken des Sockels Würfel vorgelegt, welche sitzende weibliche Figuren von gleicher Höhe mit der ebenfalls an den Ecken abgestumpften Plinthe tragen. Es sind dies allegorische Darstellungen der vier Landestheile: Dessau, dargestellt mit den Attributen seiner Wälder, Fluren, Gärten und als Pflegerin der schönen Künste; Zerbst mit den Attributen der Wissenschaft, der Fabri-

kation von Gold- und Silbergarnituren und des Hopfenbaues; Cöthen als Pflegerin des Ackerbaues und der Fabriken; Bernburg mit den Attributen des Bergbaues und des Handels.

Die plastischen Theile des Denkmals sind von demselben Künstler, von welchem der Entwurf selbst herrührt, mit Hülfe seines Bruders Franz trefflich modellirt und von Geiß in Berlin eben so trefflich in bronzirtem Zink gegossen worden. Der architektonische Theil ist nach den Zeichnungen des Baumeisters Bürkner in Dessau vom Steinmetzmeister Merkel in Halle aus Nebraer Sandstein gefertigt worden.

Der Kostenaufwand für das Denkmal, welches sich in wohlgefälligen Formen aufbaut und der Stadt zu einer freundlichen Zierde gereicht, hat im Ganzen 20,000 Thlr. betragen. Die Herstellung hat nur fünfzehn Monate Zeit in Anspruch genommen.

Korrespondenzen.

München, im Oktober.

S—t. Zwei, das Interesse der kunstsinnigen Welt in Anspruch nehmende Nachrichten haben wir Ihnen mitzutheilen. Die erste ist, daß das bayerische Nationalmuseum nach jahrelangem Verschluß dem allgemeinen Besuch zugänglich gemacht wurde. Es wurde am 12. Oktober, dem Namenstage seines Gründers, Maximilians, II. der es dem Volk zu „Ehr' und Vorbild" gestiftet hatte, eröffnet. Sonntags und Donnerstags ist das Museum für Alle frei; Dienstags und Freitags sind Karten nothwendig, welche die betreffenden Beamten ausstellen, (man hat hier besonders Künstler und Studirende im Auge); Mittwoch und Samstags kostet der Eintritt 30 Kreuzer, Montags ist es geschlossen. Wie sehr die Schätze des Museums, deren ungeheure Anzahl jeder Beschreibung spottet, geeignet sind, viele Partien der Kunstgeschichte aufzuhellen und dem hiesigen Kunsthandwerk reichen Stoff zur Belehrung zu geben, können Sie sich denken.

Die zweite Nachricht ist die, daß König Ludwig I. dem Professor Brunn aufgetragen hat, die Werke der Glyptothek zu katalogisiren. Das ist gewiß nicht das geringste Anzeichen, daß die Münchener Kunstverhältnisse sich zum Bessern geändert haben und hoffentlich sich noch mehr ändern werden.

Das Album, welches die bayerische Armee ihrem Feldmarschall, Prinz Karl von Bayern, übergeben will, ist vollendet. Nach dem Entwurfe von Fr. Seitz wurde es in der Hausinger'schen Goldschmiedewerkstätte angefertigt. Außerdem haben sich die Bildhauer Wagmüller und Hirth, der Maler Fr. Adam und der Graveur Jos. Seitz daran betheiligt. Der zu dem Album gewählte Stil ist der der Renaissance.

Leipzig, Oktober 1867.

Daß diese Blätter seit ihrer Begründung noch keine Korrespondenz und nicht mehr als drei winzige Artikelchen „vermischter Kunstnachrichten" von hier aus gebracht haben, dürfte unserm „Kunstleben" nicht mit Unrecht als eine schlechte Censur zugerechnet werden, denn in der That, die gewissenhafte Umsicht der Redaktion hat — wir müssen's wohl bestätigen — kein wichtiges Ereigniß übersehen, um dessentwillen der Sitz dieser Blätter eine chronikalische Erwähnung verdient hätte. Dennoch wäre es Unrecht, unsre literarisch und musikalisch so wohl beleumdete Stadt in ihrem Verhältniß zur bildenden Kunst nach der exemplarischen Schweigsamkeit des am Orte erscheinenden Organs beurtheilen zu wollen, denn es ist wohl nicht bloße Einbildung der Einheimischen, daß seit der Eröffnung des städtischen Museums die frühere wohlbekannte Kunstpflege der Leipziger Bilder- und Kupferstichsammler einem in weiteren Kreisen wirksamen öffentlichen Kunstinteresse Raum gegeben hat. Freilich ist es immerhin eine kleine Gemeinde, welche eine tiefer gehende Theilnahme für ernsteren Kunstgenuß bethätigt: entsprechend dem Gesammtgepräge des socialen Lebens in Leipzig hat auch die Kunstliebe einen Zug von familienverbindender Genossenschaft an sich; — der Kreis der selbstbesitzenden Kunstfreunde, welchem die einflußreicheren Persönlichkeiten des Kunstvereins-Vorstandes und damit zugleich der Museumsdirektion angehören, einiger akademischer Wahlverwandten und sonstiger regelmäßiger Besucher der Ausstellungen und Vorlesungen im städtischen Museum ist fast ein in sich geschlossener, während wiederum der „Künstlerverein" und die Ausstellung von Del Vecchio mit ihren Gemälde-Verloosungen ihre eigenen Theilnehmerkreise haben; inzwischen darf man eine solche naturgemäße Sonderung gewiß nicht beklagen und der unleugbare Umstand, daß die Produktion von Werken der bildenden Kunst seitens einheimischer Künstler eine sehr beschränkte ist, bewahrt uns auch vor dem unerquicklichen Schauspiel streitender Künstler-Partheiung, welches — geklagt sei's! — beinahe an allen deutschen Kunststätten seine trübenden Einflüsse geltend macht. — Wir entnehmen zunächst dem bescheidenen und in seinem Rückblick auf den Mitglieder-Ausfall im Kriegsjahr ziemlich kleinlauten neuesten „Bericht des Leipziger Kunstvereins" einige Mittheilungen, die zur Charakteristik der hiesigen Kunstzustände dienen. Vor Allem einen erfreulichen: der Verein besteht nun bereits elf Jahre ohne Verloosungen, ohne große Ausstellungen und fast ohne Vereinsblätter, ausschließlich für die Förderung des städtischen Museums, die Vermehrung seiner Kunstblättersammlung und Bibliothek thätig, bietet den Actionären weiter nichts als regelmäßig wechselnde Ausstellungen von Kunstblättern oder wenigen ausgewählten Bildern, im Winter auch kunstwissenschaftliche Vorträge — und hatte doch bis zum Kriege

eine stetig bis über 1100 wachsende Mitgliederzahl. Daß eine solche Organisation bei welcher die beträchtlichen Mittel zur Fresco-Ausmalung einer Loggia durch Prof. Große (mit Beihülfe des Staates und der Stadt) beschafft und außerdem seit Gründung des Museums überhaupt ca. 19000 Thlr. zu Ankäufen für dasselbe verwendet werden konnten, Nachahmung verdiene, wird wohl Niemand verkennen. Glücklicherweise werden die Leistungen des Kunstvereins durch die Geschenke, welche kunstfreundliche Private dem Museum widmeten, überdem sehr in Schatten gestellt: der letzte Bericht verzeichnet unter andern den Ankauf der Preller'schen Odyssee-Kartons für 3000 Thlr., des Spangenberg'schen Lutherbildes für 2000 Thlr. und ein Legat von 10000 Thlr für den Ankauf von nur zwei Bildern berühmter neuerer Meister — und zwar jede dieser Gaben als Geschenk oder Vermächtniß je eines opferwilligen Mitbürgers. (Die Stadt selbst hat leider in ihrem Budget keinen Posten für die Vermehrung des Museums, sie zahlt nur die an 3000 Thlr. betragenden Erhaltungskosten.) Mit Recht begrüßt der Bericht des Kunstvereins es als einen der besten Erfolge seines Wirkens, daß die für Ausmalung der Museumsloggia ausgeschriebene Konkurrenz weitere Unternehmungen auf dem Gebiete monumentaler Malerei zu Folge gehabt hat: die beiden Künstler deren Entwürfe von der öffentlichen Meinung unmittelbar neben den preisgekrönten von Th. Große gestellt wurden, Heinrich Gärtner und Hermann Wislicenus wurden seither von Leipziger Kunstfreunden mit Aufträgen von Wandmalereien betraut. Gärtner malte die auch in d. Bl. besprochenen Landschaften in der Villa des Herrn Alphons Dürr, Wislicenus ist augenblicklich mit den Wandgemälden in Dr. Friederici's „römischen Hause" beschäftigt. Zwei der römischen Geschichte angehörende Scenen, die Mutter der Gracchen und Brutus' Urtheil, werden im Treppenhaus, ein großes Göttermahl an der Decke des Erdgeschoßsaales a tempera ausgeführt. An derselben Stelle hatte Genelli seine so verhängnißvoll unterbrochenen Freskomalereien begonnen; den Nebensaal schmücken Preller's, unvergänglich schöne Odyssee-Landschaften erster Redaktion, — für einen zweiten Nebenraum hat Joseph Koch die Entwürfe zu Landschaften mit mythologischer Staffage als ausgeführte Aquarellzeichnungen hinterlassen. Leider soll, was an Stelle der Letzteren neuerdings ausgeführt worden ist, dem Hause nicht zur Zierde gereichen; Entwürfe, die Moritz von Schwind für den Saal der Etage vorgelegt hat, scheinen nicht zur Ausführung zu kommen.

Die Schlußworte des Kunstvereins-Berichts, welche auf die dem „bescheidenen" Museum gegenüber „mit größerem Aufwand für dramatische Kunst gegründete Stätte" hindeuten, führen uns zur Besprechung unsres in der That sehr stattlichen neuen Theaters, welches seit einigen Wochen im Aeußern vollendet dasteht und am Anfang des neuen Jahres eröffnet werden dürfte. Entwurf und Ausführung rühren von dem erprobten Scenen-Baumeister, Oberbaurath Langhans in Berlin her und das fertige Werk stellt sich als eine so gelungene Schöpfung dar, daß die vielchörigen tadelnden Kritiken „freiwilliger Bauräthe", deren unsere Stadt eine ziemliche Anzahl besitzt, denn doch schließlich verstummen mußten. Zwei große Vorzüge, so scheint uns, müssen bei der Betrachtung des Aeußern vor allem Tadel der weniger gelungenen Einzelheiten vorwiegen: die Formengebung hält sich in der glücklichen Tradition von Schinkel's antikisirender Kunstweise, die nun einmal für Theaterbauten den bessern Ausdruck darbietet, und das Gebäude ist ein gegliedertes Ganzes mit einem beherrschend-hervortretenden mittleren Hauptkörper, an welchen sich die Anbauten in gutem Verhältniß anschließen. Der Architekt hatte den großen Vortheil mit der Façade des Gebäudes den ansehnlich großen, von stattlichen Gebäuden (Universität mit Paulinerkirche, Museum, Post u. a.) umgebenen, übrigens etwas unregelmäßig oblongen Augustusplatz auf seiner einen Seite zu begränzen, da wo bisher die aus der Ausfüllung von Glacis und Stadtgraben Ende des vorigen Jahrhunderts entstandenen Park-Anlagen englischen Stils mit dem bei seiner Vernichtung tief beseufzten „Schneckenberg", dem Träger von Oeser's sonderbarem Gellert-Denkmal, die Kiesfläche des Platzes begränzten. Dies führte von selbst darauf, den Hauptbau, Bühne und Zuschauerraum, mit Benutzung des abschüssigen Terrains senkrecht gegen die Grenze des Platzes zu stellen, der Bühne einen mächtigen Unterbau zu geben, welcher halbkreisförmig als Terrasse aus dem Wasserspiegel des etwa 32 Fuß unter dem Niveau des Platzes gelegenen „Schwanenteiches" aufsteigt und im Innern die besten trockenen Räume für die unterirdische Maschinerie bietet. Durch symmetrische Freitreppenanlagen mit den tieferen Parkwegen verbunden und mit einer geräumigen Veranda geschmückt, vermittelt die Terrasse vortrefflich den Anschluß des Gebäudes an die Gartenanlagen — und ein aufrichtiger Dank gebührt dem kleinen Kreise von Leipziger Kunstfreunden, welche, als die Stadtverordneten die Kosten dieser „Luxus-Anlage" versagten, aus eignen Mitteln dem Bau seine ästhetisch-nothwendige Grundlage verschafften. Die Disposition des Gebäudes selbst ist sehr einfach: durch einen bis zu 120 Fuß aufsteigenden Ueberbau mit flachem Pultdach, an den Ecken von kandelaberhaltenden Greifen bekrönt, kennzeichnet sich die Bühne mit ihrem obern Maschinenraum als Kern des Ganzen; nach der Rückseite (Park) schließt ein vorgelegter Saal mit acht kolossalen Karyatiden an den Pfeilern der hohen Fenster sich an, in der Façade wird der Zuschauerraum durch eine mächtige in die Fluchtlinie vortretende offene Säulenhalle abgeschlossen, unter welcher die geräumigen rundbogigen Eingänge das glatte Rustika-Erdgeschoß durchbrechen.

Zu beiden Seiten zurücktretende Flügel von gleicher Höhe mit dem mittleren Giebel, welche die geräumigen Treppen enthalten, geben dem Mittelbau die entsprechende Breite und das nöthige Uebergewicht über die beiden Seitenpavillons, welche mit dem Hauptgebäude durch dreibögige, in der Etage Verbindungsgänge enthaltende Arkaden vereinigt und in der Façade mit vorspringenden Giebeln auf reich skulpirten Anten-Pilastern geschmückt sind. Diese Pavillons enthalten Restaurations- und Verwaltungsräume.

Die sämmtlich in Berlin theils in Zinkguß, theils in Cement, theils in einer Combination von Beiden ausgeführten Skulpturen sind mehr als minder ganz so gut, wie es sich für eine derartige Dekoration, die „anständig und doch billig" sein mußte, geziemt. Freilich können auch sie den bekannten Jeremiaden über die „Berliner Surrogate" als Thema untergelegt werden, aber, sage man doch im Ernst: hätte man wirklich lieber den Bau ohne plastischen Schmuck lassen als seinen Giebeln, Metopen und Bogenzwickeln diese freilich im Einzelnen etwas gleichgültigen aber doch das ganze anmuthig belebenden Gestalten geben sollen, die man ja mit dem Operngucker nicht zu analysiren braucht. — In die architektonischen Details des Baues einzugehen und die mancherlei Unschönheiten derselben zu bemängeln ist hier nicht der Ort; ein Gebäude als gelungenes Ganzes und mit deutlicherem Ausdruck seiner Bestimmung geschaffen zu haben, dürfen die Baumeister der Gegenwart nur selten sich rühmen, möge dies Lob denn hier dem würdigen Kunst-Veteranen, der uns die stattliche Halle dramatischer Kunst geschenkt, unverkümmert ausgesprochen werden*). — Nur summarisch können wir erwähnen, daß unsere am Meisten beschäftigten Privatarchitekten G. Lipsius, G. Aeckerlein, Zeißig und Münch in mehrfachen gelungenen Neubauten wesentlich die moderne „norddeutsche Renaissance" zur Anwendung bringen. Vereinzelte Versuche, das Pariser Neo-Grec bei uns einzuführen scheinen nicht recht geglückt: entschieden mißrathen ist ein wunderliches — wir fürchten sehr kostspieliges — gothisches Experiment, der Neubau eines berühmten Rauchwaarenlagers, dessen hypercolossale, zweistöckige Kirchenfenster, riesige Spiegelscheiben im eisernen Maßwerk zu beiden Seiten eines reich ornamentirten Erkers, eins der augenfälligsten Beispiele von Mißverhältniß der Maße und Widerspruch zwischen Inhalt und Formenausdruck darbieten. — Ich darf für dießmal keinen Raum mehr für Notizen über das Leipziger Kunstgewerbe beanspruchen und schließe nur mit dem Wunsche, es möchten alle unsre Buchbinder, Stempelschneider, Holzzeichner und Lithographen die Pariser Ausstellung gesehen haben, um dort von den Franzosen, Engländern und Süddeutschen zu lernen, denn, leider, Lehrmuster hatten sie in künstlerischer Beziehung wenig geliefert.

*) Die Hauptdimensionen des Baues sind: Breite der Façade einschließlich der Pavillons 332 Fuß, Gesammthöhe über dem Niveau des Platzes 120 Fuß, Tiefe des Zuschauerraumes (von 2000 Plätzen) 98 Fuß, Breite des Prosceniums: 50 Fuß. Die Baukosten während der Ausführungszeit vom Juli 1864 bis zur bevorstehenden gänzlichen Beendigung betragen 557000 Thlr. incl. Terrasse.

Preis-Bewerbungen.

Für den Bau einer evangelischen Kirche im Norderkirchspiel der Stadt Altona ist eine Konkurrenz ausgeschrieben. Die Kirche soll 1000 Sitzplätze enthalten und nicht über 96,000 Thaler kosten. Es sind drei Preise ausgesetzt und zwar zu 100, 60 und 40 Stück holländischer Dukaten, wofür aber vollständige Bauzeichnungen, Details und ein Kostenanschlag verlangt werden. Letzter Termin der Einsendung ist der 15. Januar 1868. Das ausführliche Programm ist vom Senator W. Knauer in Altona zu beziehen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

In der permanenten Ausstellung von Sachse & Co. in Berlin ist gegenwärtig zum Besten der Abgebrannten von Johanngeorgenstadt ein Oelgemälde von Peter von Cornelius ausgestellt, eine Madonna mit dem Christkinde darstellend. Dies Bild, im Jahre 1823 gemalt, eine der wenigen von dem großen Meister selbst in Oel ausgeführten Kompositionen, ist besonders bemerkenswerth wegen der liebevollen und sorgsamen Durchführung. Der Eigenthümer und zugleich der ursprüngliche Besteller desselben besitzt noch den Brief des Meisters, in dessen Begleitung ihm einst das Gemälde zukam. „Ich übersende Ihnen, heißt es darin, das versprochene Bild; es hat sich die Vollendung desselben viel länger verzögert, als ich selber glaubte; ich wünsche, daß Sie im Bilde selbst einen Theil der Ursache dieser Verzögerung finden möchten." Dem Vernehmen nach ist der Besitzer geneigt, sich dieses kostbaren Besitzes zu entäußern. Oeffentlichen Galerien ist somit die seltene Gelegenheit geboten, sich eines Gemäldes von Cornelius zu versichern.

In Petersburg ist ein Kunst- und Gewerbemuseum begründet, zu dessen Direktor Herr Gregorowitsch, Mitglied der russischen Ausstellungskommission in Paris, ernannt worden ist.

Vermischte Kunstnachrichten.

Karl Friedrich Lessing in Karlsruhe hat kürzlich der stattlichen Reihe seiner Reformationsbilder ein neues mit lebensgroßen Figuren hinzugefügt. Seine „Disputation Luther's mit Eck" steht vollendet in des Künstlers Werkstatt. Eine nähere Besprechung des Werkes behalten wir uns vor.

Von Kugler's Geschichte der Malerei, bearbeitet von H. v. Blomberg, ist der dritte und letzte Band nunmehr ausgegeben. Wir werden demnächst in einer ausführlichen Anzeige auf das Werk zurückkommen.

Aus Koblenz schreibt man der Kölnischen Zeitung: Unsere altehrwürdige St. Castorkirche ist heute um ein Kunstwerk reicher geworden. Dem zierlichen Portale, welches vor vier Jahren im Stile des Gesammtbaues restaurirt worden, fehlte bis jetzt das Bildwerk. Wir sehen dasselbe heute in streng romanischem Relief über dem Portale angebracht. In der Mitte auf erhabenem Throne sitzt die Gottesmutter, auf dem linken Arme den Heiland tragend, während die Rechte das Scepter hält. Ernst und mild ist der Ausdruck in dem Antlitze der h. Jungfrau. Zur rechten Seite der letztern steht, mit frommen Blicken zur Himmelskönigin emporblickend, die selige Rizza als Pilgerin, zur linken sehen wir als Patron der Kirche, St. Goar, mit den drei typischen Hirschkühen. Die rechte Endfigur bildet Ludwig der Fromme als Erbauer der Kirche. Scepter und Krone hat er zu Füßen der Gottesmutter niedergelegt; das entblößte Haupt zur heiligen Jungfrau gerichtet, umhüllt von dem in reichem Faltenwurfe herabfallenden Kaisermantel, hält er in der Rechten den Reichsapfel, während in seiner Linken das Schwert ruht. Als linke Eckfigur sehen wir Bischof Hetti, welcher, den Ausdruck der

tiefsten Ehrfurcht in seinem strengen ehrwürdigen Antlitz tragend, im bischöflichen Ornate der Himmelskönigin den Reliquienschrein mit den Gebeinen des heiligen Castor überreicht. (Bischof Hetti brachte im 9. Jahrhundert die Gebeine des heiligen Castor von Carden hieher.) Zur Seite einer jeden Figur steht in Lapidarschrift der Name derselben eingehauen. Das Kunstwerk ist aus der Hand des Bildhauers Peter Fuchs in Köln hervorgegangen, welchem, wie wir hören, auch die Ausführung des in der Nische oberhalb des Portals bestimmten Bildnisses des heiligen Castor in Auftrag gegeben ist.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Benndorf, O., und R. **Schöne,** Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums. gr. 8 Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Brunn, H., Ueber das Alter der aeginetischen Bildwerke gr. 8. München, Franz.

— —, Ueber die sog. Leukothea in der Glyptothek Sr. Maj. Königs Ludwigs I. Vortrag. gr. 4. Ebenda.

De Schilderschool. Gallerij van meesterstukken der Kunst nit onderscheidene landen met levensscheten der Kunstenaars. Uitgegeven onder redactie van Mr. C. Vosmaer. 1. Verzam. 1 Afl. fol. Haarlem, Kruseman.

Demmin, Aug., Guide de l'amateur de Faïences et Porcelaines, Poteries etc. 2 Vols. 3. édition. Paris, Renouard.

Denkmäler des Hauses Habsburg in der Schweiz. Das Kloster Königsfelden. Geschichtlich dargestellt von Th. v. Liebenau, kunstgeschichtlich von W. Lübke. Mit Farbentafeln. 1. und 2. Lieferung. Stuttgart, Ebner und Seubert.

Duplessis, George, Essai d'une bibliographie générale des Beaux arts: Biographies individuelles; monographies; biographies générales. Paris, Rapilly.

Ducamp, Maxime, Les Beaux-Arts à l'exposition universelle et aux salons de 1863 — 1867. Paris, Renouard.

Jacque, Ch. L'oeuvre de Ch. Jacque. Catalogue de ses eaux-fortes et pointes sèches, dressé par J. J. Guiffrey. Paris, Lemaire.

Zeitschriften.

Grenzboten. 1867, II.
Nr. 27. Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer (v. Otto Jahn). — Nr. 29: Berliner Kunstbericht: die Nationalgalerie. — Nr. 39: Die neue Ausgabe von Winckelmanns Versuch einer Allegorie. — Nr. 40: Beitrag zur Baugeschichte des alten Rom (v. Bergau). Nr. 41: Der Apoll von Belvedere (v. Otto Jahn); Springer's Bilder aus der neueren Kunstgeschichte.

Christliches Kunstblatt. Nr. 10.
Die Disputation zwischen Luther und Eck, Oelgemälde von Lessing. — Zur Taufsteinbekleidung. Von Dekan Merz. — Ueber die malerische Darstellung der Person Christi. Von Hugo von Blomberg. (Schluß).

Kunst und Gewerbe. Nr. 1. u. 2.
Ein Besueh bei Biot & Drouard in Paris, Fabrikanten von Bronze-Imitation in Zink. — Die Preisvertheilung der Pariser Ausstellung.

Wochenschrift des Architekten-Vereins zu Berlin. Nr. 40 — 42
Friedrich Sehmidt über die Wurzel der gothisehen Kunst. — Ein Besueh in Pierrefonds. — Vom ornamentalen Farbenkontur.

Unsere Zeit. 20. Heft.
Ingres, sein Leben und seine Werke.

Illustrirte Zeitung. Nr. 1268.
Die Freiwilligen von 1813. Oelgemälde von Julius Scholz.

Gazette des Beaux-arts Oktoberheft.
Jos. M. Vien, par M. Fr. Aubert. V. — Le bronze dans les salles de l'Histoire du travail, par M. Alfr. Dareel. — Les beaux-arts à l'exposition, par M. P. Mantz. XI. France (Mit Abbild). — De la manufacture de majoliques établie par Orazio Fontana à Turin, par M. le marquis Gius. Campori. — Catalogue de l'oeuvre de Gérieault, par M. Chs. Clément. (fin). — L'art hongrois à l'expositon universelle, par M. E. Henzlmann. — Paul Veronese appelé au tribunal du S. Office à Venise, par Arm. Baschet. — L'art persan (Coste, Monuments modernes de la Perse), par L. Lagrange.

Art-Journal. Octoberheft.
Paris international exhibition, Nr. 5. Northern seools of painting. — Furniture and interior deeoration. — The era of the reformation, eartoon of W. Kaulbaeh. — Tizian's Peter Martyr. — What the british artisan in metals may learn in the universal exhibition. —
Beigegeben sind zwei Stahlstiche nach A. H. Burr und C. R. Leslie und die Forts. des Pariser Ausstellungskatalogs.

Inserate.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.